

FIDELE SIGNACULUM

Írások Szőnyi György Endre tiszteletére

Writings in Honour of György Endre Szőnyi

FIDELE SIGNACULUM

Írások Szőnyi György Endre tiszteletére
Writings in Honour of György Endre Szőnyi

Szeged 2022

Szerkesztette / Edited by
KISS ATTILA, MATUSKA ÁGNES, PÉTER RÓBERT

Tördelés és grafika
SZŐNYI ETELKA

A borító az ünnepelt saját fotójának felhasználásával készült.

Olvasószerkesztő (jegyzetek):
BUCSICS KATALIN és SZARVAS RÉKA

Kiadja
a Szegedi Tudományegyetem / University of Szeged
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar / Faculty of Arts and Social Sciences
Angol-Amerikai Intézet / Institute of English and American Studies

ISBN 978-963-306-906-6 (pdf)

© A tanulmányok szerzői és a kötet szerkesztői 2022

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est, et speculum.
Nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Alanus ab Insulis



Szőnyi György Endre

TARTALOMJEGYZÉK / TABLE OF CONTENTS

Kiss Attila, Matuska Ágnes, Péter Róbert	
Előszó – a hetvenéves Szőnyi György Endre „pecsétjei” / Foreword – seventy years of “seals”	17
Almási Zsolt	
Hamlet félresiklott színházi kísérlete? Egy mondat fordítás- és tudomány- történeti kontextusban	21
Amira Aloui	
Early Modern Political Thought: From Civil Reason to Reason of State	27
Iren Annus	
Multimediality and the Narrative Artwork of Faith Ringgold	37
Árvay Anett	
Nyelv – kultúra – meg(nem)értés	49
Jan Bäcklund	
Entomopolis, Contemporary Art, and John Dee	63
Barbara Baert	
Kairos and the Annunciation. Incarnation and the Critical Moment	81
Marianna D. Birnbaum	
Fathers and Daughters; Contemplating Filial Conduct (an Outline)	101
Borus György	
Az angol–skót unió 315. évfordulójára	113

Fernando Cioni	
Refashioning Italian Theatrical and Dramatic Conventions: Prologues, Epilogues, and Inductions in Early Modern English Drama	125
Sabine Coelsch-Foisner	
The Raft of the Medusa – One of Europe’s Greatest Humanitarian Catastrophes through a Transmedial Lens	155
Zoltán Cora	
From Rhetoric to Psychology: the Metamorphosis of the Sublime in Eighteenth-Century British Literary Aesthetics (1700–1740)	177
Réka M. Cristian	
Negotiated Films: Alberto A. Isaac’s <i>Mujeres Insumisas</i> and Julie Taymor’s <i>Frida</i>	197
Cseicsner Otília	
Látvány vagy látomás? A Magyar Rádió Shakespeare: <i>A vihar</i> -adaptációi	207
Korinna Csetényi	
Reading the Monstrous Female in Stephen King	231
Clifford Davidson	
This is How the World Ends: Two Examples of a Medieval Topos	249
Deák Ágnes	
Kulturális reprezentáció a politika árnyékában, 1861–1865	259
Dobos Csilla	
Gondolatok az emlékezésről	273
Zoltán Dragon	
Jazzing the Image: Haptic Photography in the Swirl of Melodies	283
Tibor Fabiny	
Worms: Their Diets and Dramas in <i>Hamlet</i> and <i>Luther</i>	293

Fazekas Sándor	
“My love is as a fever” Testi és lelki betegségek a <i>Szonettekben</i>	311
György Fogarasi	
On Slopes: Danger, Disguise, and the Fading Outlines of War	329
Földvály Kinga	
Királyok és koronák: hatalmi ikonok a <i>Koronák harca</i> BBC-sorozatban	343
Khanim Garayeva	
Transcendental Disposition of Time in Peter Ackroyd’s <i>Hawksmoor</i> (1985)	355
George Gömöri	
A Restoration Career in London: Paul P. Jászberényi	365
Endre Hárs	
How to Build a Utopian Library. Ludwig Hevesi (1843–1910) as Collector and Commentator of Fantastic Literature	371
Karolina Maria Hess, Małgorzata Alicja Biały	
From Poland with Love. Dimensions of Feeling in the Interwar Esoteric Reflection	387
Lisa Hopkins	
Witchcraft, Magic and the Esoteric in the Works of the Cavendish Family	401
Gyöngyvér Horváth	
“Though changed herself, preserves her love unchanged.” Narration Through Body Language in Early Modern Illustrated Editions of Ovid’s <i>Metamorphoses</i>	411
Gerhard Jaritz	
Constructing Good and Bad “Others” in Context-bound Late Medieval Visual Culture	431

Kérchy Anna	
A nonszensz ikonotext poétikája és politikája a Carroll-Tenniel kooperáció tükrében	443
Kiséry András	
Ki írta Shakespeare-t?	461
Gábor Klaniczay	
The Body as Image of the Suffering Christ	481
Kontler László	
Földrengés, felvilágosodás és világvége: gondolatok az utolsó ítéletről, 1686–1756	505
Lilla Kopár	
Strategies of Visual Storytelling: Sigurd the Dragon-slayer at Ramsundsberget, Sweden. A Case Study	525
Ágnes Zsófia Kovács	
Cultural Continuity in Museum Space: The Cesnola Collection of the Met in Edith Wharton's <i>The Age of Innocence</i>	539
Kökény Andrea	
A civil társadalom szerepe a vadnyugaton	549
Katalin Kürtösi	
"more of seals" – Inuit-representations in <i>The Tragedy of Man</i>	563
Eszter Lánco	
"Within her bosom it shall dwell" – Remembrance and Shakespeare's <i>Venus and Adonis</i>	571
Sir Robert Lima †	
<i>Vox Dei</i> : the Pre-conscious World – Mind in the Works of Julian Jaynes and Ramón Del Valle-inclán	587

Lovizer Lilla	
Adalékok a Pope-Theobald vitához. A korai Shakespeare-kiadások Vergilius- paratextusai	595
Zenón Luis-Martínez	
Currents Turned Awry: Aposiopesis, Predestination and the <i>Trauerspiel</i> of <i>Hamlet</i>	611
Csaba Maczelka	
Jakob Boehme, Thomas Tryon, and the Spiritual Foundations of Seven- teenth-century Ethical Vegetarianism	627
Máté-Tóth András	
Varázstanítás és ami utána következik. A vallás értelmezése a bizony- talanság világában	641
Mike Laura	
Kollektív trauma és mártírok a kora modern angol bosszútragédiában	649
Mikola Gyöngyi	
A történelmi fikció problémája Guzel Jahina regényeiben	661
Orsolya Milián	
“We Are Watching the Photograph”: Péter Farkas’s Ekphrasis of James Nachtwey’s Iconic Press Photograph	671
W. J. T. Mitchell	
The Biocybernetic Forest. Max de Esteban, AI, and the Iconology of Thinking ..	687
Molnár Dávid	
A bakfarki furor: Bakfark Bálint 1565-ös krakkói lantkönyvének platonikus előszava	697
Orosz Magdolna	
Apák és fiúk – családtörténetek. Történelmi traumák és emlékezés a kortárs osztrák és magyar irodalomban	709

Pál József	
Transzcendentális geometriától az aggastyánig. Az Atya alakja a <i>Comme-</i> <i>diában</i> és a Sixtus-kápolnában	727
Pálfi Ágnes	
Shakespeare <i>Hamlejtje</i> Máté Oroszlán-evangéliumának fényében	743
Leigh Ian Travis Penman – Szentpéteri Márton	
A rózsakeresztes mátrix. Adalékok Szerb Antal <i>A Pendragon-legenda</i> című regényének filológiai háttéréhez	765
Péti Miklós	
Néhány megjegyzés Szabó Lőrinc <i>Elveszett Paradicsom</i> fordítás-töredékeiről ..	813
Petrőczy Éva	
Sábát Anatevkában	819
Natália Pikli	
Wither and Women: Gendering and Personalizing the Emblem	821
Rafał T. Prinke	
The Polish Brethren's Encounters with John Dee and Edward Kelley in Cracow	837
Noel Putnik	
Agrippa's Magical Piety and the Insufficiency of the Revelation	849
Nemanja Radulović	
Miguel Serrano's Diplomatic Mission in Communist Yugoslavia	867
Matthias Riedl	
Intelligentia spiritualis: Apocalyptic Knowledge and the Secret of Revolution ..	879
Veronika Schandl	
Presence in Absence. Gender Dynamics in Recent Hungarian Appropria- tions of Shakespeare's <i>King Lear</i>	895

Marcell Sebők	
“Was he not with you? What on earth does he do?” A Brief Overview on the Possibility of an Encounter between John Dee and Andreas Dudith	905
Peter Sherwood	
Reflections on Aggregation and Animacy as Categories in the Teaching of Hungarian as a Foreign Language (THFL)	911
Anikó Sohár	
The Translator’s Burden: <i>Good Omens</i> in Hungarian	923
Erzsébet Stróbl	
Re-Writing and Re-Believing Our Histories: Queen Elizabeth I in Ella Hickson’s <i>Swive [Elizabeth]</i>	931
Thomas Swick	
My Friend Gyuri	939
Sz. Kristóf Ildikó	
Rózsi néni története, avagy hogyan születik az antropológus? (Ego-történet) ..	943
Alessandra Tarabochia	
“Children” of the Planets. Active and Contemplative Life in 15th Century Florence	951
Zsófia Anna Tóth	
Jane Austen, the Humourist	959
Újvári Edit	
Botticelli Venusai – ikonográfiai és ikonikai konnotációk	971
Zoltán Vajda	
Thomas Jefferson and the Moral Power of William Shakespeare	993

Marina Vicelja-Matijašić	
The Image of Christ in the Second Millennium between Convention and Narcissism	1003
Éva Víg	
The Zoomorphic Physiognomy of Giovan Battista Della Porta	1017
Voigt Vilmos	
A mágyiás ezer plusz egy mester	1033
Carsten L. Wilke	
The Allegorical Mistress: Visionary Literature as a Cross-Confessional Genre in Medieval and Early Modern Spain	1039
Thomas Willard	
From Dee's "Hieroglyphic Monad" to Andreae's "Chemical Wedding": Re-reading Frances Yates	1061
Rowland Wymer	
Representing the St Bartholomew's Day Massacre in Literature and Film	1077

ELŐSZÓ – A HETVENÉVES SZŐNYI GYÖRGY ENDRE „PECSÉTJEI”

Szőnyi György Endre szerteágazó hagyományokon és kritikai ösvényeken futó tudományos pályafutását végigkísérték a pecsétek, Dee nagy mágikus viaszpecsétjétől kezdve Böhme *signatura rerum*ján keresztül a művészet- és társadalomtörténetben vizsgált különféle bulláig. Alanus ab Insulis versétől és az analógiás világmodellről ihletve úgy döntöttünk, hogy a jelen kötettel nem a pecséteket, a nagy jeleket vallatjuk, hanem mi ütünk pecsétet, maradandó jelet, hogy nyoma maradjon a tudós, kolléga, barát és mentor iránt érzett tiszteletünknek.

Szőnyi professzor nemzetközileg elismert tudósként és oktatóként akadémiai pályafutásának jóval több, mint négy évtizede alatt kiemelkedő teljesítményt nyújtott az angol nyelvű kultúrák oktatásában, kutatásában és terjesztésében. Az irodalomtörténet, irodalomelmélet, művészet- és kultúrtörténet területén szerzett széleskörű interdiszciplináris szakértelme lehetővé tette számára, hogy kitaró munkával előmozdítsa az anglisztika, a hungarológia, a kora modern művelődéstörténet, általában véve a humán tudományok ügyét Magyarországon és külföldön. Erőit adminisztrációs, oktatás- és tudományszervezői feladatokra is fordította, többek között ennek elismerése Pro Facultate Philosophiae és Pro Universitate díja: szerepet vállalt a BTK vezetésében dékánhelyettesként, egy évtizedig az Angol-Amerikai Intézet igazgatója volt, 1988-tól a Hungarian and Central European International Studies Center igazgatójaként tevékenykedett. A Magyar Anglisztikai Társaságnak három egymást követő cikluson át volt megválasztott elnöke, és 2013-ban megkapta a hazai anglisztika legmagasabb kitüntetését, az Országh László-díjat. Nemzetközi elismertségre tett szert az ezotéria történetének kutatójaként, a Central European University vendégprofesszoraként és az Európai Anglisztikai Társaság vezetőségi tagjaként az anglisztikai tudományok európai szintű formáláshoz is hozzájárult. A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola „Angol nyelvű irodalmak és kultúrák” PhD programját irányította, évtizedeken át aktív résztvevője volt négy másik doktori program lebonyolításának. Hatalmas nemzetközi akadémiai kapcsolatrendszerét számtalan alkalommal ajánlotta fel a humán tudományok és az interkulturális kutatás fejlesztésére.

Az ünnepelt által gyakran idézett Bátky János mondja Szerb Antal *A Pendragon legend* című könyvében: „Bölcsész vagyok, a felesleges tudományok doktora.” Nos, a human tudományok sokat vitatott mai állásáról és válságáról itt nem értekezhetünk, reményeink szerint azonban maga a kötet önmagában egyfajta válasz a dilemmára, hiszen Szőnyi György Endre generációkat ihletett meg – mondhatni, generációkon hagyta rajta a pecsétjét – azáltal, ahogyan ezeket a tudományokat művelte, tudósként, tanárként, barátként, példaképként és emberként.

Köszönetünket fejezzük ki a kötet elkészítése során nyújtott segítségéért Sz. Kristóf Ildikónak, aki nélkül számos szerzőt nem értünk volna el; Szőnyi Etelkának a tördelési és tipográfiai munkálatokért és a tőle megszokott rugalmasságáért; Bucsecs Katalinnak és Szarvas Rékának a jegyzetapparátus gondozásáért. Szintén hálásak vagyunk a támogatásért, amit az SZTE BTK dékáni vezetése, valamint az Angol-Amerikai Intézet és az Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák doktori program vezetése biztosított a megjelenés érdekében.

Szeged, 2022. október 19.

A kötet szerkesztői,
Kiss Attila, Matuska Ágnes, Péter Róbert

FOREWORD – SEVENTY YEARS OF “SEALS”

Endre György Szőnyi's scholarly career, following a wide range of traditions and critical paths, has been marked by seals, from Dee's great magic wax seal to Böhme's *signatura rerum* and the various bullas examined in art and social history. Inspired by the poem of Alanus ab Insulis and the analogical worldview, we have decided not to scrutinize the seals, the great signs, with this foreword to the volume, but to stamp our own seals, permanent signs, to leave a mark of our respect for the scholar, colleague, friend, and mentor.

Professor Szőnyi, as an internationally recognised scholar and teacher, has made an outstanding contribution to the teaching, research, and dissemination of English-language cultures throughout more than four decades of his academic career. His wide-ranging interdisciplinary expertise in literary history, literary theory, art history and cultural history has enabled him to work tirelessly to advance the cause of English studies, Hungarian studies, early modern cultural history, and the humanities in general, both in Hungary and abroad. He has also devoted his energies to administrative, educational, and academic tasks, as recognised by his Pro Facultate Philosophiae and Pro Universitate awards: he was involved in the management of the Faculty of Arts as Vice-Dean, was Director of the Institute of English and American Studies for a decade, and from 1988 he was Director of the Hungarian and Central European International Studies Center. He was elected president of the Hungarian Society for the Study of English for three consecutive terms and in 2013 received the László Országh Award, the highest distinction in English Studies in Hungary. He has gained international recognition as a researcher of the history of esotericism. As a visiting professor at the Central European University and as a board member of the European Society for the Study of English, he has also contributed to the shaping of English Studies at the European level. He directed the PhD programme “Literatures and Cultures in English” at the Doctoral School of Literature of the University of Szeged and was an active participant in the management of four other doctoral programmes for decades. He has offered his vast international academic network to the development of the humanities and intercultural research on numerous occasions.

In Antal Szerb's novel entitled *The Pendragon Legend*, János Bátky, often quoted by the addressee of this volume, says: "I am a Doctor of Philosophy, specialising in useless information." Well, we cannot discuss here the usefulness or uselessness of philosophy, or the much debated state and crisis of the humanities today, but we hope that the volume itself is an answer of its own to the dilemma, since Endre György Szőnyi inspired generations—one might say left his mark, a seal on generations—through the way he cultivated his discipline, as an academic, teacher, friend, role model and human being.

We received valuable help from several people during the preparation of the volume, and we express our gratitude to Ildikó Sz. Kristóf for helping us reach many of the authors who contributed to the volume; Etelka Szőnyi for the text editing and typographic works and for her continuing flexibility; Katalin Bucsecs and Réka Szarvas for taking care of the footnotes. We are also grateful for the support provided by the dean of the Faculty of Arts and Social Sciences, as well as the leadership of the Institute of English and American Studies and the Literatures and Cultures in English doctoral program.

Szeged, 19 October 2022

Editors of the volume,
Attila Kiss, Ágnes Matuska, Róbert Péter

HAMLET FÉLRESIKLOTT SZÍNHÁZI KÍSÉRLETE?

EGY MONDAT FORDÍTÁS- ÉS TUDOMÁNYTÖRTÉNETI KONTEXTUSBAN

ALMÁSI ZSOLT

A dolgozatban Hamlet egyetlen sorával, abból is két szóval fogok foglalkozni. Az angol sor, „This is one Lucianus, nephew to the King!”¹ (3.2.239) Nádasdy Ádám fordításában így hangzik „Ez itt Lucianus, a király unokaöccse”² (3.2.239.), ahol a „király” és az „unokaöcs” szavakra fogok különös figyelmet fordítani. Látszólag egy semmitmondó, ritkán eszünkbe jutó szövegrészlet ez, ám – és emellett fogok a dolgozatban érvelni – természetfilozófiai és fordítástörténeti összefüggésbe ágyazva a mondat izgalmasan befolyásolja a *Hamlet* értelmezését. A dolgozat figyelmet fordít a korabeli kísérleti tudomány kialakulására, tudománytörténeti összefüggésekre, valamint a magyar fordítások részleges történetére, azaz Kazinczy Ferenc, Arany János, Eörsi István és Nádasdy Ádám fordításaira.

Kezdjük azzal, hol is hangzik el a mondat, ki mondja kinek, és miért? A sor Hamleté, valójában többen is hallhatják, hiszen a királyi udvar jelenlétében beszél Hamlet. Mivel az előtte levő sorokat kifejezetten Claudiushoz intézte, és nincs semmi okunk annak feltételezésére, hogy ezt pont nem hozzá, nem a körülöttük levő szereplőkhöz intézi, valószínűleg a célközönség ugyanaz, mint az előző soroknál. A hol és mikorra a válasz a színház-a-színházban jelenet, amikor Hamlet a „Gonzago meggyilkolása” című darabot adhatja elő a színészekkel. Az előadás célja pedig, Hamlet-Nádasdy szavaival „Színházba hát / fogjuk meg a király bűntudatát” (2.2.600–601). A 2. felvonás utolsó jelenetét lezáró páros rím kellőképpen rögzíti a befogadóban, hogy egy színházi kísérletnek leszünk tanúi, amelynek célja elfogni az egeret, a bűnöst, mint ahogy Hamlet el is mondja közvetlenül a jeles mondat előtt Claudiusnak, hogy a darab címe valójában „Az Egérfogó” (3.2.232.). Hogyan is működik ez a csapdaállítás?

Hamlet terve az, hogy színházi kísérletében, kísérleti színházában létre hívja a múltat egy, a múlthoz hasonló történetet megjelenítő darab segítségével. Mégpedig azzal céllal, hogy elkapja Claudius úgy, hogy a létrehívott múltbéli bűntettel, gyilkossággal feléb-

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, szerk. Harold Jenkins, The Arden Shakespeare (London: Methuen, 1982). Az idézett sorokra zárójelk között ennek a kiadásnak alapján utalok, ha nem jelölöm máshogy – A. Zs.

² William Shakespeare, *Shakespeare három dráma: Hamlet. Szentivánéji álom. Lear király*, ford. Nádasdy Ádám (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2012), 110. Az idézett sorokra zárójelk között ennek a kiadásnak alapján utalok, ha nem jelölöm máshogy – A. Zs.

ressze Claudius lelkiismeretét, és az elárulja magát, hogy megölte saját testvérét, idősebb Hamletet, a koronájáért és feleségéért. Olyan ez, mintha egy tesztnek, kísérletnek vetné alá Claudius. A kísérlet négy feltételezésen alapul. Az első az, hogy a színdarab képes hatást gyakorolni a nézőre; a második, hogy Claudiusnak van lelkiismerete; a harmadik, hogy a lelkiismeret-furdalás felébredhető; illetve, hogy Claudius bűnös. A hipotézis egyfelől esztétikai, színházesztétikai feltételezéseket tartalmaz, másfelől pedig pszichológiai-teológiai elképzeléseket foglal magában a lelkiismeret mibenlétét illetően, valamint egy gyanút, ami Hamletnek a Szellemmel folytatott beszélgetésének és saját „prófétai lelkének” következménye. Valójában a gyanú, a legutóbbi hipotézis ontológiailag eltér az előzőektől, amennyiben a kísérlet ebből indul ki, hasonlóan minden kísérlethez, tudniillik egy gyanúból, hogy van valami, amit nem lehet és szabad adottnak venni, hanem a kísérlet által tesztelni kell.

A megalapozott és sikeres kísérlethez azonban a hipotéziseken túl szükséges még a kísérleti körülmények minél alaposabb kialakítása. A kísérlet először is annál jobb, minél pontosabban célorientált – kérdőre kell vonni a természetet, mert a természet nem fedi fel könnyen a titkait, hasonlóan a bűnös lélekhez. Erről volt Hamletnek ideje meggyőződnie, hiszen – ha hihetünk Opheliának – az idős Hamlet halála és a színház-a-színházban jelenet között négy hónap telt el: „Dehogy fenség, van az kétszer két hónap is” (3.2.126.). Hamlet tehát, hogy minél célorientáltabb lehessen a kísérlet, megír és besúz „olyan tizenkét sornyi szöveget” (2.2. 535.) az eredeti szövegeknyvbe.

A kísérlethez pedig kell egy megfigyelő, aki a kísérlet közben megfigyeli a tesztelendő alanyt. Hamlet lesz természetesen a megfigyelő: „Majd megfigyelem” (2.2.592.). Különösen fontos itt, hogy Hamlet orvosi nyelvezetet alkalmaz a teszteléshez, hiszen az „így teszem próbára” (2.2.93.) kifejezésben a „próbára tenni” kifejezés angol verziója medikus műszó. Az „I'll tent” (2.2.593.) orvosi tevékenységre utal, ahol a „tent” „olyan eszköz, amellyel egy sebet feltárnak vizsgálat és kitisztítás céljából.”³

Egyetlen megfigyelő, különösen pedig az, aki érintett a kísérlet kimenetelét illetően, nem tudja a kísérlet objektivitását biztosítani, szükség van tehát egy további megfigyelőre is. Hamlet kísérletében a másik, az objektív megfigyelő Horatio lesz. Hamlet pedig pontosan el is mondja, mi lesz a feladatuk. Hamlet így instruálja a laboratóriumi társat: „Kérlek, amikor ez megy a színen [a *Gonzago meggyilkolása* című színdarab – A.Zs.], / te minden idegszáladdal figyelj / a nagybátyámat / [...] /Figyelj nagyon” (3.2.78–80.). Hamlet és Horatio tehát rajta tartják a szemüket a kísérleti alanyon, majd a protokoll szerint a kísérlet után együtt értékelik a látott eseményeket: „Utána megbeszéljük, ki mit látott / a visel-

³ Shakespeare, *Hamlet*, 1982, 273, Harold Jenkins jegyzete az adott sorhoz.

kedésén” (3.2.86–87.). Ha a megfigyelt elárulja magát, azaz a hipotézis bizonyítást nyer – a kísérlet jól sikerült, igazságot lehet tenni, a gennyedő sebet feltárni, és elkezdeni a tisztítási folyamatot.

A színházi jelenet nem csak azért értelmezhető kísérletként, mert a szöveg alátámasztja ezt az olvasatot, hanem azért is, mert a kísérleti tudomány megalapozása ebben az időszakban indult el, különösen Shakespeare kortársának, Francis Baconnek a munkássága révén.⁴ Bacon *The Advancement of Learning* (1605) című művében a tudományt tudományterületekre, résztudományokra osztja, hogy az előrehaladásra lehetőséget teremtsen. *Novum Organum* című művében kidolgozza a kísérletezésen alapuló, rendszeres és kis lépésekben haladó elméletalkotás, elmélettesztelés módszertanát. *New Atlantis* című, töredékes könyvében pedig a tudományos kutatás intézményesült voltát mutatja be.⁵ Ebben az összefüggésben érdekes szemügyre venni Hamlet kísérletét.

Közvetlenül a színházi-laboratóriumi tevékenység végeztével maga Hamlet is úgy értelmezi, hogy a kísérlet jól sikerült. A gyilkossági jelenet után nem sokkal Claudius idegesen felpattan, elhagyja a termet, és akkor látjuk viszont, amikor az égnek megvallja bűnét. Feloldozásért ugyan nem küzd, hiszen bűnének gyümölcseiről, a koronáról és Gertrudról nem tud, nem akar lemondani. Ha azonban jobban odafigyelünk, a kísérletről kiderül, hogy az eredeti tervektől eltérő módon folyt le. A színelőadás mellett, azzal párhuzamosan ugyanis Hamlet végig kommentálja a színpadi eseményeket, és mindent megtesz, hogy Claudius magára vonatkoztassa a látottakat. A kérdés az, hogy Hamlet miért beszél bele az előadásba?

A kérdésre nincs biztos válasz, hiszen Hamlet nem indokolja tetteit. Viszont valószínűsíthető, hogy mivel Claudius nem árulja el magát a némajáték során, Hamlet ráébred: a kísérlet nem fog gyümölcsöt, pontosabban gyilkost teremni. Hamletnek tehát nem marad más választása, mint hogy beavatkozzon a kísérlet menetébe. Egyik első, nyilvánvaló beavatkozása az, hogy elárulja a színházi előadás célját: az előadás kelepccét állít az égnek, azaz a bűnösnek. Sajnos azonban a várt hatás elmarad. Claudius bizonyítja színészi tehetségét. A második beavatkozás az lesz, hogy Hamlet kommentálja a gyilkos színre lépését. Ekkor hangzik el a fontos, meglátásom szerint sorsfordító mondat: „This is one Lucianus, nephew to the King!” (3.2.239). Az idézetnek két szava lesz számunkra

⁴ Ehhez lásd Stephen Gaukroger, *Francis Bacon and the Transformation of Early-Modern Philosophy* (Cambridge, UK-New York: Cambridge University Press, 2001); Paolo Rossi, „Bacon’s Idea of Science,” in Markku Peltonen, ed., *The Cambridge Companion to Bacon* (Cambridge, UK-New York: Cambridge University Press, 1996), 25–46.

⁵ Rose-Mary Sargent, „Bacon as an Advocate for Cooperative Scientific Research,” in Peltonen, *Cambridge Companion to Bacon*, 146–71.

fontos: a „nephew”, vagyis „unokaöcs” és a „king”, azaz „király”, ezek ugyanis annyiból meglepőek, hogy megfordítják a színházi kísérlet értelmét. Bár a gyilkos és a meggyilkolt uralkodó kapcsolata nem kerül említésre, valahogy magától értetődik, hogy testvérek. Hamlet ugyanakkor a gyilkost, Lucianust az unokaöccsel azonosítja. A „király” szó pedig azért fontos, mert eddig az áldozatra hercegként utaltak: „duke”.

A fent kiemelt változtatások azért fontosak, mert ettől kezdve a színházi kísérlet másról is szólhat, mint azt eredetileg Hamlet tervezte. Eddig a múltat jelenítette meg, hogy a gyilkosban felébredjen a lelkiismeret, ettől kezdve azonban a jövőt is előrevetítheti. A jövőt, hiszen az unokaöcs – király kapcsolat Hamlet és Claudius kapcsolatát is jelölheti, ennélfogva pedig a betétdarab fenyegetésékként is értelmezhető: Hamlet, az unokaöcs ezenel megfenyegeti az egész udvar előtt Claudius, a királyt, hogy meg fogja ölni.⁶ A nyílt támadás pedig akár fel is dühítheti Claudius annyira, hogy elhagyja az előadás termét.

Ebben az összefüggésben érdemes megvizsgálni, hogy jeles fordítóink miként adják vissza a sort, és vajon a magyar változat mit árulhat el a fordító elköteleződéséről, fordítástechnikájáról, esetleg korának kulturális, kultúrpolitikai beidegződéseiről. Kezdjük Kazinczy magyarításával. Kazinczy prózafordításában a sor így hangzik „Ezt Luciánnak hívják; Atyjafia a’ Hertzegnek”.⁷ Vagyis az „unokaöcsből” „atyafi”, a „királyból” „herceg” lesz. Mielőtt túl hamar ítélnénk a fordításról, érdemes a szavak korabeli jelentésére koncentrálni. Az „atyafi” szóval kapcsolatban a Czuczor-Fogarasi szótárban ezt találjuk:

ATYAFI, Szoros értelemben annyit tesz, mint velem egy atyától nemzett fiú, vagyis fitestvér, [...] de ezen érteleme már végképen kiavult, s tágasabban véve oly rokon, ki velünk egy nemzetségből származott, vérrokon. Legtágasabb értelemben a sógorok, komák is ide értetnek. Népies nyelven barátságos megszólításul használtatik.⁸

Legszigorúbb értelmében a testvérgyilkost látjuk Lucianus alakjában, végső értelemben viszont akármelyik rokont, sőt felebarátot is érthetjük az „atyafi” alatt. A gyilkos–áldozat kapcsolata sem az idős Hamlet és Claudius, sem pedig Hamlet és Claudius kapcsolatát

⁶ Ehhez lásd az alábbi cikkeket: Allison K. Deutermann, „‘Caviare to the General’?: Taste, Hearing, and Genre in *Hamlet*,” *Shakespeare Quarterly* 62, no. 2 (2011): 230–55, <https://doi.org/10.1353/shq.2011.0019>; Paul Gottschalk, „Hamlet and the Scanning of Revenge,” *Shakespeare Quarterly* 24, no. 2 (1973): 155–70, <https://doi.org/10.2307/2868854>; Stuart Schneiderman, „The Saying of Hamlet,” *SubStance* 3, no. 8 (1973): 77, <https://doi.org/10.2307/3684281>.

⁷ Kazinczy Ferenc, *Kül-földi Jásztó-Színje. Első kötet. Hamlet*, 1. köt. (Kassa: Ellinger János, 1790), 76, http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy_muvei/text.php?id=kazinczy_ford_4_k.

⁸ Czuczor Gergely és Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára*, 6 köt. (Pest: Magyar Tudományos Akadémia, 1862), 1:223, http://mek.oszk.hu/05800/05887/pdf/1kotet_1.pdf.

nem szükségszerűen képezi le. A fenyegetés tehát része lehet az állításnak, de nem szükségszerűen ez az egyetlen értelmezési lehetőség. A „herceg” szó tovább távolítja a helyzetet a múlttól és a jövőtől is. Miért fordítja Kazinczy mégis így a mondatot? Részben magyarázat lehet erre, hogy nem angolból, hanem Schröder német fordításából dolgozott.⁹

Schröder fordításában az ominózus mondat eképpen hangzik: „Das ist einer, Namens Lucian, ein Neffe [unokaöcs – A.Zs.] des Herzogs [herceg – A.Zs].”¹⁰ Vagyis a „herceg” kifejezés a németből származik, csakhogy az „atyafi” nem szükségszerűen, hiszen a „Neffe” egyértelműen „unokaöcs”-öt jelent. Úgy tűnik, mintha Kazinczy a Schröder tompította szöveget tovább tompította volna. Schröder megtartotta az „unokaöcs” kifejezést, azaz a hamleti fenyegetést, viszont a „király” helyett használt „herceg” titulussal visszalépett a múltbéli történet elmesélésébe. Kazinczy megtartotta a „herceg”-et, hogy azáltal mozdítsa a múltba a történetet, mivel az „unokaöcs” szót elhomályosította. Ezáltal Kazinczy fordítása, amennyire a német forrásszöveg lehetővé tette, megmentette az eredeti kísérletet.

Arany János más módon alakítja saját fordítását. Nála ezt találjuk: „Ez valami Lucianus, a király öccse.”¹¹ Arany tehát a fenségnevek között rendet tesz, és a „király”-t visszaemeli, azaz nyilvánvalóan királygyilkosság a tét. Az egyértelmű „unokaöcs” helyett azonban csak az „öcs”-re utal, azaz mintha a rokoni kapcsolaton változtatva visszatérne a múlt megidézéséhez, a kísérlet eredeti formájához. Mielőtt elhamarkodottan félrefordítással vádolnánk, érdemes ismét megnézni, mit is jelent ez a szó Czuczor-Fogarasi szerint:

Az öcs jelent férfiaknál fiatalabbkorú férfi testvért, vagy rokont, pl. testvéröcsém, unokaöcsém. Szélesb ért. akármely ifjabb kora férfi, pl. az ötven éves ember a hatvan évesnek öccse.¹²

Hasonlóan tehát az „atyafi”-hoz, az „öcs” jelentheti akár az „unokaöcs”-öt is, de nem szükségszerűen, hiszen a fiatalabb fiútestvértől a fiatalabb férfiig mindenkire utalhat. Így Aranynál a királygyilkosság lesz a téma, eltérően a *Gonzalo* darab fenségnevétől, a

⁹ Kazinczy *Hamlet*-fordításához lásd Fazekas Sándor, „Az ezerarcú hős: Kazinczy Ferenc *Hamlet*-fordításáról,” *Bárka online* 5. sz. (2018), http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6468-kazinczy-ferenc-hamlet-forditasarol#_ftnref6; Fried István, *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül* (Sátoraljaújhely: Kazinczy Ferenc Társ, 1996).

¹⁰ William Shakespeare, *Hamlet, Prinz von Dänemark: Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters*, ford. Friedrich Ludwig Schröder (Hamburg: Herold, 1777), 78, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/shakespeare1777/0084>.

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 401, <http://digiphil.hu/o:ajom7-hamlet.tei.1>.

¹² Czuczor és Fogarasi, *A magyar nyelv szótára*, 2:1154, http://mek.oszk.hu/05800/05887/pdf/4kotet_2.pdf.

színjáték azonban nem szükségszerűen jelenít meg egy esetleges jövőbeli erőszakos cselekedetet. Lehetséges tehát, hogy az eredeti szándékot tükröző kísérletnek vagyunk tanúi, de ez az olvasat nem szükségszerű. A gyilkos személye maradhat homályban, a királynak viszont kell meghalnia.

A 20–21. századi fordításoknál és kiadásoknál azonban már egyértelműbb a helyzet. Azon túl, hogy az „unokaöcs” és „király” szavak kerülnek a szövegekbe, esetenként rövid magyarázatokat is olvashatunk. A Matúra sorozatban megjelent kétnyelvű kiadásban ugyan Arany János fordítása szerepel, de a kötet szerkesztője, Fabiny Tibor a lábjegyzetben megjegyzi, hogy az angolban az „unokaöcs” szó szerepel¹³. Eörsi István fordításában „Ez itt Lucianus, a király unokaöccse”¹⁴ további magyarázat nélkül. Nádasdy Ádám fordításában is „Ez itt Lucianus, a király unokaöccse” (3.2.239.) szerepel. Nádasdy meg is jegyzi, hogy az eredeti intenció megváltoztatása esetleg azért történik meg, mert lehet, hogy „Hamlet nem mer túl egyértelmű célzást színre vinni” illetve „a gyilkosság mellett már a bosszú lehetőségét is felvillantja”¹⁵. Vagyis a mai fordítások visszahozzák az angol verzió családi kapcsolatait és fenségneveit, hiszen a 20–21. századi fordítói gyakorlatban az egyértelmű jelentés és a pontos fordítás kívánalmi szerepelnek a fordítói célok között. Eörsi István és Nádasdy Ádám is egyetérteni látszanak abban, hogy a fordítónak kritikai kiadásból, esetleg többször kell dolgoznia.

Összefoglalásul arra érdemes tehát felhívni a figyelmet, hogy Hamlet színpadi-laboratóriumi kísérlete meglehetősen fontos és releváns a darab értelmezése tekintetében. A színházi laboratóriumi kísérlet, miközben harmonikusan illeszkedik a kora modern tudománytörténeti folyamatba, amikor is megszületik a kísérleti tudomány, egyszerre felhívja a figyelmet annak veszélyeire is. Hamlet a kísérlet megvalósítása közben, mintha jobban szeretné a tézist bizonyítani, mintsem hogy megtudja az igazságot. Továbbá azt is megmutatja, hogy annak ellenére, hogy a kísérlet nem megfelelően valósult meg, hiszen Hamlet menetközben beavatkozik, ezért szigorú értelemben nem igazolja a hipotézist, mégis ettől szinte függetlenül a hipotézis még igaz is lehet. Az angol szövegben tehát éppen az a fontos, hogy ne maradjon meg az eredeti hipotézis-kísérlet-következtetés sémából semmi, hiszen maga Hamlet teszi tönkre ezt. Mindez pedig nem könnyíti meg Hamlet dolgát, hanem pontosan arra helyezi a hangsúlyt, hogy út- és szerepkeresésről is szóljon a tragédia, és ezáltal kerülje el az egyszerű bosszútragédia sémáit.

¹³ William Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi: tragédia*, ford. Arany János, szerk. Fabiny Tibor (Budapest: Ikon, 1994).

¹⁴ William Shakespeare, *Hamlet dán királyfi tragédiája*, ford. Eörsi István (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1993), 85.

¹⁵ *Shakespeare három dráma*, 110.

EARLY MODERN POLITICAL THOUGHT: FROM CIVIL REASON TO REASON OF STATE

AMIRA ALOUI

The present paper will be addressing the political philosophy of *Raison d'État* that started to emerge in the early modern era, marking a transition, or rather a shift from the Ciceronian political heritage of the republics and the city-states. The concept Reason of State became the key word in the political literature of sixteenth and seventeenth centuries continental Europe. The idea of the state, its origin, and forms started to become recurrent in political theorists leading to the emergence of an extensive body of political literature on the state, its reason, its secrets or what is known at the age as *arcana imperii*. With Reason of State, a new political philosophy started to take shape, one that is radically different from previous dictum, centring on the preservation of the state – the state of the prince rather than the people – erasing the latter's agency and leading to the parallel formation of the early modern subject, the legal or contractual subject.

REASON OF STATE AND MODERN POLITICS

The shift to Reason of State is probably due to absolutism and absolutist monarchy that were prevalent in the continent. It is, thus, no surprise that the state and *étatisme* as such have become central to the politics of early modern Europe. A new political language, hence, started to emerge. Quentin Skinner in the first volume of *The Foundations of Early Modern Political Thought* signals a shift in his analysis of early modern politics from history to historical semantics to argue for the rise of *étatisme* in early modern Europe:

The clearest sign that a society has entered into the self-conscious possession of a new concept is, I take it, that a new vocabulary comes to be generated, in terms of which the concept is then articulated and discussed. So I treat it as a decisive confirmation of my central thesis that by the end of the sixteenth century, at least in England or France, we find the words "State" and l'État beginning to be used for the first time in their modern sense.¹

¹ Quentin Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought. Vol. 1: The Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), x.

As Skinner shows, in the previous citation, *étatisme* and the art of politics or the state became part of the collective (political) consciousness of early moderns.²

I would like to start by demystifying the term despite its nuanced nature. The theory can be defined in very simple terms. The locution was first used by the Italian Giovanni Botero in *Della Ragion di Stato*, who played a key role in rethinking *étatisme* and its reason:

State is a stable ruler over a people and Reason of State is the knowledge of the means by which such a dominion may be founded, preserved and extended. Yet, although in the widest sense the term includes all these, it is concerned most nearly with extension than with foundation; for Reason of State assumes a ruler and a State (the one as artificer, the other as his material) whereas they are not assumed – indeed they are preceded – by foundation entirely and in part by extension.³

The definition provided by Botero is to some extent the broadest and most accepted, or in other words, the most neutral definition provided by contemporaries. Many early modern theorists in the continent wrote on Reason of State, including Machiavelli,⁴ Jean Bodin,⁵ Francesco Guicciardini,⁶ Michel de Montaigne,⁷ Justus Lipsius,⁸ George Buchanan,⁹ making the discourse all the more hybrid and the philosophy more mosaic-like. Each offered a different conception of the theory.

Reason of State can be defined as the means which rulers seek to employ so as to ensure the preservation of the state – in most cases tyranny – which is, in turn, the high-

² I talk further about the transition from Ciceronianism and civil reason to Reason of State and the art of politics in my paper: "The Rotten State of Denmark: The Discourse of Reason of State in Shakespeare's *Hamlet*," *Polish Journal of English Studies* 7, no. 1 (2021): 7–19, http://pjes.edu.pl/wp-content/uploads/2021/12/PJES_7-1_1_Amira_Aloui.pdf.

³ Giovanni Botero, *The Reason of State and The Greatness of Cities*, trans. Pamela Joan Waley and Daniel Philip Waley, introd. Robert Peterson (London: Routledge & Kegan Paul, 1956).

⁴ Niccolò Machiavelli, *The Prince*, trans. George Bull (London: Penguin Book, 2019).

⁵ Jean Bodin, *Six Books of the Commonwealth*, trans. J. M. Tooley (Oxford: Basil Blackwell, 2000).

⁶ Francesco Guicciardini, *The Maxims of Francesco Guicciardini*, trans. Emma Martin (New York: Forgotten Books, 1965).

⁷ Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, trans. Michael Andrew Screech (London: Penguin Classics, 1993).

⁸ Lipsius Justus, *Politica: Six Books of Politics or Political Instruction*, trans. Jan Waszink (Drenthe: Royal Van Gorcum, 2004).

⁹ George Buchanan, *De Jure Regni Apud Scotos; A Dialogue Concerning the Rights of the Crown in Scotland*, trans. Robert Macfarlan (Colorado: Portage Publications, 2016).

est of all goods. Preservation is, hence, a key word. In Reason of State philosophy, the state is mostly that of the prince and not of the people.

Theorists, chiefly, relied on the writings and translations of Tacitus – introducing, therefore, early modern Tacitism. Turbulent political life on the continent explains the rise of Tacitism. Cornelius Tacitus was re-created and re-thought in the political thought of early moderns, associating him with absolutism and tyranny. Ferenc Hörcher argues:

The term Tacitism does not relate to the historical figure of a Roman author with that name, but refers to an early modern, late humanist intellectual “fashion”, which had such a dominant influence, and the name of the concrete author was only used here as a label, as an argument of authority [...] this term referred to that political literature which appeared in the period after the Renaissance, “in which the forbidden name of Machiavelli was replaced by that of Tacitus, who was not at all problemless, but who was regarded acceptable according to contemporary court standards.”¹⁰

The concept of Reason of State was problematic to some extent. The shift from republicanism and Ciceronian politics and the introduction of the new understanding of politics was controversial. Maurizio Viroli poses the question “which reason is Reason of State?”, and says:

If we go back to the question that I raised at the outset of this paper, namely why political philosophers constructed and put into use the locution ‘ragione di state’, we can answer that they did it because they needed a new concept of reason apt to excuse derogations from moral and civil law imposed by the necessity to preserve or expand states understood as dominions [...] It marked the beginnings of what has been aptly called ‘the politics of the moderns’ as opposed to ‘the politics of the ancients’, that is the view that politics is simply the art of pursuing, securing, expanding power, not, as the ancients and their naive humanist followers seemed (or pretended) to believe, the art of founding and preserving a republic. Whether the transition from the former to the latter conception of politics should be regarded as an intellectual progress or as a decay is a highly contested matter, but it cannot be denied that the transition did indeed take place; and it began when those two words, reason and state were put together.¹¹

¹⁰ Ferenc Hörcher, “The Renaissance of Political Realism in Early Modern Europe: Giovanni Botero and the Discourse of ‘Reason of State,’” *Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa* 9, no. 2 (2016): 187–210, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/151311>.

¹¹ Maurizio Viroli, *From Politics to Reason of State: The Acquisition and Transformation of the Language of Politics 1250–1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Giovanni Botero, a contemporary, prefaces his *Reason of State* with the following remark:

In Recent years I have been obliged by various circumstances to make journeys, both on my own account and in the service of friends and patrons, and to frequent, more than I should have wished, the courts of kings and great princes, in Italy and beyond the Alps. Among the things that I have observed, I have been greatly astonished to find Reason of State a constant subject of discussion and to hear the opinions of Niccolo Machiavelli and Cornelius Tacitus frequently quoted: the former for his precepts relating to the rule and government of peoples, the latter for his lively description of the arts employed by the Emperor Tiberius in acquiring and retaining the imperial title of Rome.¹²

Reason of State has not been unproblematic to its contemporaries. Its 'immorality' has been denounced by many authors, including Giovanni Botero. However, it had been welcomed as progressive by many theorists, including Francesco Guicciardini and Justus Lipsius, especially for its departure from the ethical aspect of the civil reason of republicanism and the art of the city. Other theorists, including Jean Bodin, note the radical shift of the new political discourse without rejecting. The latter rather point to the inevitability of politics. Richard Tuck notes in this regard the following:

But all that changed decisively during the 1570s: a new kind of humanism became a central and familiar feature of the intellectual landscape. Like all humanisms, this one had its classical texts; in place of Cicero it put the stylistically and morally objectionable figure of *Tacitus* [...] No other Roman writer was such a sceptical and disenchanted commentator on political events. By clearly liberating itself from the model of Cicero, it also disentangled itself from some of the problems which Machiavelli had found.¹³

The new understanding of politics was controversial. To understand the nuances of this controversy, one can turn to the arts, and especially to the drama. Theorists of Reason of State wrote their advice to rulers in the light of the new transition, participating in the political genre advice-for-rulers, also known as mirror-for-princes – a metaphor that has been employed in *Hamlet*.¹⁴ The protagonist produces a play that, he claims, shows the mirror up to Claudius' conscience – an illegitimate ruler, yet the perfect prince according to Reason of State theory. Comparing medicine to political science and examining how

¹² Botero, *Reason of State*, xiii.

¹³ Richard Tuck, *Philosophy and Government 1572–1651* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

¹⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, eds., Ann Thompson and Neil Taylor (London: The Arden Shakespeare, 2019).

the science of Reason of State started to impose itself in early modern political thought, Peter Burke remarks:

Political behaviour was generally considered to follow rules or principles, so that it could be reduced to maxims or 'aphorisms' (a term associated with the ancient Greek physician Hippocrates and so an extension of the medical metaphor). Like the rise of the reason-of-state genre itself, this work suggests that a serious attempt was being made to put the study of politics on a sound empirical basis by collecting detailed observations in a systematic manner, as was being done in medicine, botany, astronomy, and other disciplines [...] ¹⁵

by doing a quick survey on the dramas written and performed at the time, it would be easy to notice that theatre landed itself on the discussion of Reason of State. The tragedies were devoted to infamous rulers in history, often discussed in the *Annals*. The term Tragedy of the State, hence, would not be an exaggeration.

TACITISM AND THE NEW HUMANISM

As I have mentioned above, early modern politics relied on the translations of ancients, including Tacitus Cornelius. An extensive body of political literature started to emerge, negotiating contemporary politics, based on Roman history, especially the history of the republics and city states. ¹⁶ Cornelius Tacitus became the protagonist of early modern political philosophy, hence the emergence of early modern Tacitism.

Pre-reason of State politics was understood as the art of *preserving* the state without eclipsing the pursuit of virtues, justice, and equity. The Ciceronian tradition, or in other words, the Christian humanist discourse can be merely defined as 'ruling' or governing "*selon raison et selon justice*." ¹⁷ It relies on a repertoire of maxims that ensure liberty and the freedom of the subjects, as they have always been in the city republics. The rise of Tacitism, however, marked a shift from the Ciceronian traditional framework that started waning with the earlier Elizabethan republicanism and ended with Jacobean politics.

Similarly to Reason of State, Tacitism and the argument of absolute authority were controversial. On the one hand, theorists like Francesco Guicciardini encourage the ex-

¹⁵ Peter Burke, "Tacitism, Scepticism, and Reason of State," in J. H. Burns and Mark Goldie, eds., *The Cambridge History of Political Thought 1450–1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 477–98.

¹⁶ I talk about Tacitism in more details in my paper entitled "Free, equal lords of the triumphed world': Cornelius Tacitus and George Buchanan in Ben Jonson's *Sejanus His Fall*," *The ESSE Messenger* 30–2 (Winter 2021): 18–27.

¹⁷ Proverbial reference to ruling or governing *according to reason and justice*.

treme brutality of the new political theory: "If you want to know what the thoughts of tyrants are, read in Cornelius Tacitus the last conversations of the dying Augustus with Tiberius" and that Tacitus "teaches those who live under tyrants how to live and act prudently; just as he teaches tyrants ways to secure their tyranny."¹⁸ On the other hand, theorists like Giovanni Botero rejected it as radical:

Among the things that I have observed, I have been greatly astonished to find reason of state a constant subject of discussion and to hear the opinions of Niccolò Machiavelli and Cornelius Tacitus frequently quoted: the former for his precepts relating to the rule and governments of peoples, the latter for his live description of the arts employed by the Emperor Tiberius in acquiring and retaining the imperial title of Rome [...] I was amazed that so impious an author and so wicked a tyrant should be held in such esteem that they are thought to provide ideal examples of the methods by which states be governed and administered; and I was moved to indignation rather amazement to find that this barbarous mode of government had won such acceptance.¹⁹

THE CONTRACTUAL SUBJECT: SUBJECT FORMATION/EROSION

After examining Reason of State and Tacitism separately, I would like to examine the legal subject of the early modern state. The emergence or formation of the subject is parallel to that of the modern state, being its correlate. The two are not aetiological, that is, the subject and its formation are not a "product", a construct, of a certain con/text. Rather, the modern subject (and its formation) is a correlate of the emergence of *étatisme*, or the modern state and vice versa, that can be traced back to the early modern political thought with the city republics and the politico-philosophical discourse of *Raison d'État*,²⁰ to which subjectivity is central. The understanding of the subject has been "reconstructed" along with the emergence and the radical transformation of early modern politics, and particularly the emergence and equally the formation of the modern state.

¹⁸ Guicciardini, *Maxims*, 44, 45.

¹⁹ Botero, *Reason of State*, xiii.

²⁰ I am not claiming that the political and philosophical thought of the state started only in the early modern era. It can be traced to the texts of the ancients (Aristotle, Cornelius Tacitus, Livy, and others) as I will be showing later in this part. However, my concern is to address the early modern discourse of the state, which led to the conception of the modern state, similarly to the concept of the subject that started to emerge with that, *viz.* dependently, of the modern state. An analysis of the subject cannot be achieved independently from that of the state, its big Other in Lacanian parlance.

As I have shown earlier, Botero defines the state as “a stable ruler over people”, a “dominion”²¹ to be preserved and/or extended. Reason of State, in this regard, is concerned with its own preservation, over or in contrast to, as in Ciceronian civil reason, the interests of the people, its subjects, and the common good. It departs from an understanding of the state as a *res populi*; the re/public of and for the people, the state as a social contract, i.e. a consensus that serves the interests of the people and the *vox populi*. Civil reason and similar theories of the *avant la lettre* étatisme have been eclipsed, or rather, the “moral” foundations forming the essence of the social contract have been finally regarded as unrealistic, paving the way to Hobbes’s state as *the Leviathan*.²²

Politics is no longer understood as the “art” of preserving a decent political life for its subjects through justice and equity. Politics becomes the science of uniquely preserving the state by any means, the state *of* the prince. It is no longer seen as the “science” of preserving or protecting a community of “men” living together in justice, that is reason in the sense of *recta ratio in agibilium and ratio civilis*:

Since the 13th century, when a recognizable language of politics re-emerged, politics held the monopoly of reason: ruling in justice, shaping just laws, framing and preserving good political constitutions were, in fact, regarded as the most genuine achievements of reason. Politics was the exercise of reason in counselling, deliberating and legislating to preserve a community of men living together in justice – reason in the sense of *recta ratio in agibilium and ratio civilis* [...] Politics teaches how to rule the inhabitants of a kingdom and a city (*ville*) and a people and a commune, both in times of peace and war, according to reason and justice.²³

The state, therefore, becomes or can be defined as a dominion over people, as essentially and by definition oppressive, violent, and seeking to maintain its preservation through force – material or other. Reason of state philosophy articulated the idea that the state originates in violence. Guicciardini, in a Hobbesian logic, argues:

Since the majority of men are either not very good or not very wise, one must rely more on severity than on kindness. Whoever thinks otherwise is mistaken. Surely, anyone who can skillfully mix and blend the one with the other would produce the sweetest possible accord and harmony. But heaven endows few with such talents; perhaps no one. [...] Polemical power cannot be wielded according to the dictates of good con-

²¹ Botero, *Reason of State*, 3.

²² Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter, Forme, and Power of a Common-wealth Ecclesiastical and Civill* (London: Andrew Crooke, 1651).

²³ Viroli, *From Politics to Reason of State*, 68.

science. If you consider its origin, you will always find it in violence – except in the case of republics within their territories, but not beyond. Not even the emperor is exempt from this rule; nor are the priests, whose violence is double, since they assault us with both temporal and spiritual arms.²⁴

This is how subjects are perceived in the philosophy of reason of state. They are conquered enemies rather than a community of people formed for the common good of each 'individual'. Guicciardini and other reason of state theorists including Bodin and Lipsius go further by arguing that subjects should submit to the power of *étatisme*, to the ruler, and even to tyrants. Ben Jonson's play *Sejanus His Fall* provides an example, examining the question whether subjects should rebel against a tyrant or obey one. Guicciardini replies to the same question by saying:

Waste no time with revolutions that do not remove the causes of your complaints but that simply change the faces of those in charge. For you will still remain dissatisfied. To take an example: what good does it do to rid the Medici of Ser Giovanni da Poppi, if he is replaced by ser Bernardino da San Miniato, a man of the same quality and calibre.

And,

If you live under a tyrant, it is better to be his friend only to a certain extent rather than be completely intimate with him. In this way, if you are a respected citizen, you will profit from his power – sometimes even more than do those closer to him. And if he should fall, you may still hope to save yourself.²⁵

Reason of state, hence, is that of preservation, rule, and control, not of subjects. George Buchanan's understanding of the law can be regarded as a dissenting voice to contemporary political theory. Buchanan denounces reason of state altogether and introduces instead a naturalistic approach to law and espouses a radical theory of popular sovereignty. In his *De jure regni apud Scotos*, Buchanan sketches his theory of popular sovereignty and rule arguing that no person/subject in the state, including princes, should be above the law, which people through their representatives, enact:

B. – The law then is paramount to the king, and serves to direct and moderate his passions and actions.

M. – That is a concession already made.

²⁴ Guicciardini, *Maxims*, 53–4.

²⁵ Guicciardini, *Maxims*, 54, 66.

B. – Is not then the voice of the people and of the law the same?

M. – The same.

B. – Which is the more powerful, the people or the law?

M. – The whole people, I imagine.

B. – Why do you entertain that idea?

M. – Because the people is the parent, or at least the author of the law, and has the power of its enactment or repeal at pleasure.²⁶

With the formation of the modern state and emergence of the reason of state philosophy, the political subject becomes erased. An account of subjectivity is not possible without an analysis of *étatisme*. The formation of the two goes hand in hand. The notion of agency and erosion of the subject is central to the analysis of Reason of State. Reason of State centres on the subject – by erasing it, pushing it back to the margin for its own preservation. The early modern subject protested against its own erosion; Bolingbroke in *Richard II* protests: "What would you have me do? I am a subject,/ And I challenge law."²⁷

²⁶ Buchanan, *De Jure*, 67–8.

²⁷ William Shakespeare, *Richard II*, ed. Stanley Wells (London: Penguin Books, 1997), 2.3.137–38.

MULTIMEDIALITY AND THE NARRATIVE ARTWORK OF FAITH RINGGOLD

IREN ANNUS

MULTIMEDIALITY AND CULTURAL REPRESENTATION

In one of his seminal essays on culture and representation, György Endre Szőnyi outlines his basic premise on the mediality of culture.¹ He departs from Clifford Geertz's definition that views culture as "the ensemble of stories we tell ourselves about ourselves" and argues that through storytelling we construct ourselves as individuals as well as express our sense of belonging to a community, one that is able to understand and interpret our stories. He proposes that culture operates as a symbolic system which is constituted as "social practice by which a community constructs, interprets, and represents its own identity."²

Through a wealth of examples taken from Greek antiquity to postmodernity, Szőnyi illustrates that cultural representations may be expressed through various forms of media and that they are thus "tendentiously multimedial and intermedial."³ Initially employed as a popular term in the digital world, multimediality acknowledges the complexity of communication in terms of forms of content that are integrated in various constellations – therefore, it crosses traditional boundaries between various methods of artistic creation. Traditionally, notes Mitchell, Western literary theory has been "resolutely iconoclastic, that is, antipictorial, antivisual, antispacial, even, at the most general level, antimimetic."⁴ Multimediality, however, undermines this rather bleak position by recognizing that "verbal storytelling can be substituted or completed, or contested by pictures, gestures, dance, music, or by a number of other media in an infinite variety of combinations."⁵

This study focuses on the narrative quilts of Faith Ringgold, an Afro-American artist, whose alternative and subversive creations combine text and image, words and pictures, to convey a story, a narrative, to the reader/viewer. The paper first introduces the artist and the trajectory of her artistic development, with particular attention to her fiber art and its use in a multimedia setting. The second part of the paper focuses on her very first

¹ György Endre Szőnyi, "The Mediality of Culture: Theories of Cultural Representations", *IKON: Journal of Iconographic Studies / Časopis za ikonografske studije* 7 (2014): 73–84.

² *Ibid.*, 74.

³ *Ibid.*

⁴ W. J. T. Mitchell, "Space, Ideology, and Literary Representation," *Poetics Today* 10, no. 1 (1989): 91.

⁵ Szőnyi, "The Mediality," 74.

narrative quilt, *Who's Afraid of Aunt Jemima* (1983), with a concern about how various artistic traditions and forms have been incorporated to formulate a cohesive narrative, one that breaks away from racist and sexist distortions of mainstream practices of marginalization, giving her both voice and visibility as an Afro-American woman and artist.

FAITH RINGGOLD AND HER FIBER ART

Ringgold was born in 1930 in Harlem, New York City, a place she called home for most of her life. Her childhood there was not one filled with experiences of deprivation, poverty and violence, but rather with memories of a safe home of comfort in the middle of this vibrant Afro-American cultural hub. She took to drawing at a very young age, particularly when she had to stay home from school because of her asthma, so it came as no surprise that she decided to study art.⁶ She received both her BA and MA degrees in art education from the City College of New York in 1955 and 1959, respectively. She started painting to supplement her salary as a teacher: her classical landscapes, such as *Untitled: Provincetown 3* from 1958, a cubist harbor scene depicting the town where she would summer with her two daughters, and her still lifes, such as *The Artist's Studio* from 1948, were all scenes conceived in the tradition of the great European masters that she had been exposed to through her education. However, events in the streets of Harlem during the Civil Rights Movement prompted her to paint what she experienced as an Afro-American woman. As a consequence, in 1963 she started her very first series by the title *The American People* (1963–67), which problematized social and economic tensions that divided American society so deeply during the 1960s. In addition, she also engaged in political activism, first fighting for racial recognition, which then shifted into struggle for Black women's equality by the 1970s.

Her education in classical painting motivated her to tour the grand art museums in major European cultural capitals, such as Paris, Rome and Amsterdam, where she could appreciate many of the original paintings she was asked to copy as a university student. Her visit to the Rijksmuseum in particular left a lasting mark on her art: it was there in 1972 that she encountered Thangkas for the first time. These were roll-up Buddhist paintings on silk surfaces from Tibet, used during meditation. Inspired by these soft images, Ringgold decided to abandon regular solid frames for her canvas paintings and employ fabric borders as frames instead. This was her initial step towards adopting fabric in unique and creative ways in her hallmark art – which was a material very close to her heart. Her mother was a sought-after dress designer and seamstress, so Ringgold not only

⁶ Lisa Farrington, *Faith Ringgold* (San Francisco: Pomegranate, 2004), 12.

learnt how to sew from her, but also grew up witnessing her creative ideas taking shape through the medium of fabric.

Ringgold's later trips in 1976 and 1977 took her to West Africa, which not only provided her with further ammunition to enrich her art, but also contributed to her "personal, intellectual and spiritual liberation."⁷ By then, she was spurred on by her African cultural heritage: she had been engaged in producing wooden masks, inspired by the sacred Dan masks worn by men during ritual performances and festivals in Liberia. The shapes, the highly stylized, geometrical forms, flat planes of natural colors and muted tonality employed on African masks had a lasting impact on Pablo Picasso and Cubism as early as the 1900s, a fact of which Ringgold was keenly aware. However, she wished to return to the original craft of creating masks to deconstruct, transform and appropriate these objects so that they could be metamorphosed in the American context. When making the masks, in addition to painting, she also applied raffia, beads and appliqués as decoration and often attached dresses to them which she designed in collaboration with her mother. As a result, Ringgold was able to create complete personas with marked gendered identities, such as her series of *Women's Liberation Talking Masks* (1973–89), which she would then integrate into her performance art.

In parallel, she also experimented with textiles in another art form: sculpture. This form of expression has been associated primarily with hard physical materials in the West – such as different kinds of stones, especially marble or granite, and metals, particularly bronze – and has been reserved for the male artistic realm perhaps even more than any of the other visual art forms. Ringgold challenged this artistic practice through her life-size soft sculptures of people – which may also be conceived as enlarged textile dolls that women would create for their daughters to play with. At the intersection of traditional masculine art and feminine craft, she subverted male-dominated ritual practices.

In addition to exhibiting these pieces, Ringgold also included them in various performances she staged: by combining different media – such as her images, masks turned into masquerade and soft sculpture, with Afro-American music and improvised African dance movements – within the same production, she created truly multimedia art performances through which she could tell her stories. The very first of these masked performances, as Ringgold called them, was held in 1976, entitled *The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro*. It was a 30-minute-long enactment of the funeral of two African Americans, embodied by two life-size soft sculptures dressed in black, delicately

⁷ Iren Annus, "The Unheroine: The Figure of the Spinster in Doris Lessing's 'The Trinket Box'," in Nora Sellei and Jack Waudby, eds., *She's Leaving Home: Women's Writing in English in a European Context* (Bern: Peter Lang, 2011), 58.

decorated with white beads and black tassel fringe. The deceased figures were Buba, a man who had died of a drug overdose, and his wife, Bena, who had then died of grief.⁸ The actors in this “improvisational performance” were all volunteers who were instructed to create dialogues fit for the specific scenario as well as to engage in movements to gospel music by Aretha Franklin playing in the background. Authenticity was also lent to the performance by the setting, which was a church building.

Through the theme of drug exploitation, this performance portrayed the conditions of Afro-Americans in the US after two centuries of racism and marginalization: the self-destruction that comes with a lack of recognition and the resultant psychological struggle that drives the historically also emasculated Afro-American men to engage in crime and substance abuse that causes their premature death – which Ringgold must have known about first hand as she had divorced her jazz musician husband because of his drug addiction. This is how, in this performance, the social and political narratives intersect with her very personal story. The understanding of true love and enormous pain felt by the departure of her beloved husband breaks the heart of the wife who dies after him – not just symbolically, but also literally. This folkloric storyline of mythical dimensions functions as a counter-narrative to stereotypical portrayals of African Americans, rooted in the institution of slavery, as lacking in commitment, maturity and long-term emotional devotion that the institution of marriage in Western societies presumes. This specific mask performance, thus, was a direct exposition of and attack on the long history of racism in the US.

THE MULTIMEDIAITY OF NARRATIVE QUILTS

Ringgold’s recognition of the power of patriarchy not only within the white American community, but also the Afro-American one triggered her involvement in activism for Black women’s equality. Her Afrofemcentrism⁹ was perhaps most pervasively conveyed and systematically expressed in her story quilts, described as her image/text narratives. In these art pieces, Ringgold drew specifically on Black culture and portrayed her own Afro-American female experience as intersecting with the collective experience and

⁸ Faith Ringgold and Josephine Withers, “Faith Ringgold: Art,” *Feminist Studies* 6, no. 1 (1980): 208, accessed June 11, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3177658>.

⁹ It is a term defined by Freida Tesfagiogris as expressing “a state of consciousness that asserts [Afrofemcentric artists] race, sex and artistic ability, the three major entities of existence which direct [their] lives and work.” Freida High W. Tesfagiogris, “Afrofemcentrism and its Fruition in the Art of Elizabeth Catlett and Faith Ringgold,” in Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York: Routledge, 1992), 474.

history of Afro-American women in general. As Finley asserts, “the quilt became a palette on which Ringgold not only shares her talent as an artist, but also her experiences as a black woman.”¹⁰ She expanded the concept of her fiber-framed canvas paintings to using quilts as the basic surface upon which she could experiment with various art forms. The multiplicity of cultural relevance of quilt and quilt-making bound her to this art form which then became her trademark for many years to come.

The quilt as a quintessential segment of American folklore has carved its place in the shared imagination. However, it has been a widespread craft with a substantial history of many centuries. The oldest patchwork, an Egyptian bed canopy of colored leather squares, is dated to 980 BC.¹¹ A rich quilt collection in the Victoria and Albert Museum¹² in London displays quilts from the Middle Ages from India, the Far East and Europe, where it appeared around the 12th–13th centuries. Quilts, which contained a basic sheet, upon which some filling was placed with a decorative top layer, stitched together for decorative purposes as well as for keeping the filling in place, were quite popular at the time. The patchwork method was frequently employed in making bed covers, but earlier examples show evidence that other methods, such as stuffed quilting, were also in use in preparing warm and beautiful pieces of clothing – which probably developed from quilted armor that had become quite common in Western Europe by the 14th century¹³ – as well as wall hangings, such as the Tristan Quilt “from 13th-century Sicily [...] depicting 14 scenes from the medieval legend of Tristan and Isolde – lively depictions of battles, ships and castles.”¹⁴ In the fashion of the famous Bayeux Tapestry, some sections also contain inscriptions in addition to images, to clarify the storyline.

It may come as no surprise, then, that many cultural groups have laid claim to transplanting quilting to what would become the US, including the early settlers from the Dutch Republic and the British Isles, all of whom brought with them their textile traditions.¹⁵ It came to maturity in the second quarter of the 19th century, when a unique American quilting style started to emerge, characterized by a block style and appliqué

¹⁰ Cheryl Finley, “Visual Legacies of Slavery and Emancipation,” *Callaloo* 37, no. 4 (2014): 1031.

¹¹ Elsie S. Roberts et al., *The Quilt: A History and Celebration of an American Art Form* (Minneapolis: Voyageur Press, 2010), 16.

¹² “An Introduction to Quilting and Patchwork,” Victoria and Albert Museum, London, accessed March 2, 2022, <https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-quilting-and-patchwork>.

¹³ Roberts, *The Quilt*, 20.

¹⁴ “An Introduction to Quilting.”

¹⁵ Certain groups, such as the Amish and the Latter-day Saints, are known for their quilt-making even today.

design, along with special design elements, such as the Star of Bethlehem.¹⁶ American genre paintings, such as Edgar M. Ward's *The Quilting Party* (1892), stand witness to the popularity of quilting parties at the time, a favored social engagement for women who gathered to work on a quilt, while also chatting and enjoying drinks together. Some of the depictions, such as John L. Kimmel's *The Quilting Frolic* (1813) and Henry Bacon's *Quilting Party* (1872) attest to how young men, potential courtiers, were also allowed to frequent these parties in case young women were also present. Probably today's quilting circles, guilds and national societies also evolved out of this tradition.

Until recently, however, this craft had been associated with white women,¹⁷ and African American quilt-makers "have been rendered doubly invisible: by both dominant racist social discourses and masculinist black discourses."¹⁸ This was the case even if the quilt reflected very different traditions¹⁹ and experiences, such as some of the pictorial quilts produced by former slave Harriet Powers, which clearly integrate African fable storytelling traditions through panels that portray groups of animals, but also include panels depicting episodes from the life of Southern slaves told through figurative representations.²⁰ As far as we know, Faith Ringgold's great-great-grandmother was also a Southern slave and quilt-maker, from whom the craft was passed down from generation to generation, until finally Ringgold also learned the art from her mother.²¹ For Ringgold, this personal family tradition binding generations together was not only an intimate experience, but also a tool through which to make the personal political and the political personal and to start claiming double visibility by transforming a traditional craft done in the private, domestic space into what is now regarded as proper contemporary art on display in public galleries and museums.

With this subversive act of countering racist and sexist practices of representation, she also joined an emerging community of Afro-American women writers, such as Alice

¹⁶ Roberts, *The Quilt*, 31.

¹⁷ *Ibid.*, 34.

¹⁸ Hertha D. Sweet Wong, *Picturing Identity: Contemporary American Autobiography in Image and Text* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2018), 197.

¹⁹ One such example is the quilt-making community in Gee's Bend, Alabama; see William Arnett et al., *The Quilts of Gee's Bend* (Atlanta: Tinwood Press, 2002).

²⁰ On a debated theory regarding the semiotic significance of the quilt in the underground railroad, see Floyd Coleman, "The Importance of Decorative Arts in African American History: Foreword," in Jacqueline L. Tobin and Raymond G. Dobard, eds., *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad* (New York: Anchor Books, 2000), 5–6.

²¹ Faith Ringgold: Tell It Like It Is, directed by Louise Lockwood (2019; London: BBC), <https://vimeo.com/376453995>.

Walker, Toni Morrison, Phyllis A. Perry and Phyllis Lawson, who not only returned to the theme of quilts and quilt-making in some of their works to signify the creative energies of womanhood and the power of united sisterhood, but also employed it as a narrative technique, a method to collect and connect loosely related episodes, stories and fragments of experiences into a cohesive storyline, thus creating texts which Elaine Showalter describes as "verbal bedcovers."²² In fact, in everyday use the quilt may operate as a vehicle to re-collect memories and re-connect with people who engaged in making the quilt or whose items of clothing provided the scraps for it. Narrating the quilt as the eyes of the beholder wander around the surface integrates two media, the visual and the verbal bedcovers, with the quilt functioning as memorabilia.²³ As for literary works of art, Ringgold was inspired by Walker's *The Color Purple* (1982), and, through the strategy of interartistry, she engaged in a dialogue with the novel when completing her piece entitled *The Purple Quilt* (1986). It combines quotations from the novel with imaginary portraits of the characters – portraits which these characters would not have had the privilege of having had done otherwise. Through this quilt, Ringgold was able to expand the base for inter-artistic dialogue with other Black women artists, confirming and validating common denominators in the shared experiences of Afro-American women and their narrative representations.²⁴

When Ringgold originally turned to using complete quilts in her art, which were often 80–90 inches in size, she used the patchwork quilt as the canvas upon which she painted her images. The first of her quilt paintings was *The Echoes of Harlem* from 1980, which was also the last project on which she collaborated with her mother. An acrylic painting on textile, it contains 30 face portraits, each representing different ages, genders, skin complexions and facial expressions that capture the way residents respond to life in Harlem. The arrangement of the portraits in the middle in a rectangular shape and then in rows on all four sides of the quilt with corner pieces reflects one traditional design pattern that many quilt-makers employed.

Ringgold soon expanded her artistic engagement and started to supplement her images with texts, through which she was able not only to share her story, but her *version* of the story, ultimately challenging and subverting traditional mainstream American

²² Elaine Showalter, "Piecing and Writing," in Nancy K. Miller, ed., *The Poetics of Gender* (New York: University of Columbia Press, 1986), 187.

²³ Iren Annus, "Subversion through the Quilt? Mormon Auto/bio-histories from the Domestic," in Erzsébet Barát, ed., *Spaces in Transition* (Szeged: JATEPress, 2005), 12–3.

²⁴ Margaret M. Dunn and Alice Morris, "Narrative Quilts and Quilted Narratives: The Art of Faith Ringgold and Alice Walker," *Explorations in Ethnic Studies* 15, no. 1 (1992): 29.

narratives of the Afro-American past. Farrington described these narrative quilts as “acrylic paintings that are quilted, cloth bordered, and accompanied by original storybook narratives, written directly onto the canvas.”²⁵ Her first story quilt, which integrated image and text, was her widely acknowledged *Who’s Afraid of Aunt Jemima* (1983), a title that immediately relates to three cultural products: a nursery rhyme about fear and the big bad wolf, a drama by Edward Albee which integrates the name of Virginia Woolf into the title, and the subversion of this by replacing her name with that of Aunt Jemima, an iconic figure of stereotypical representation as well as of economic and social exploitation of African American women. Albee once said that the title of his 1962 drama, *Who’s Afraid of Virginia Wolf?* means “who’s afraid of living without false illusions.”²⁶ Ringgold’s title plays on names and asks the same question with reference to the status of Afro-American women in particular: who’s afraid of living without false illusions about them?

Although this piece is a story quilt, only the text carries the narrative content, while the imagery only includes bust portraits of the various characters that appear in it. The images are therefore not the visual articulation of the storyline on their own. The text is hand-written in vernacular Black English on white sheets of fabric, each a quilt panel, placed next to painted portraits of the characters, arranged as if on two pages of an open book. Each new pair of pages is lined up below the previous two pages in two columns. The pages of the text are numbered, but the images are referred to in the text like figures, identified by letters of the alphabet. The pages which are arranged in a rhythm that outlines a rectangular central area on two sides, are to be read on the right and then on the left, from top to bottom, and the last page is located in the middle at the bottom of the rectangle. The title of the story quilt is in the very middle, right above the portrayal of the central character, Aunt Jemima. Except for three of them, the portraits in the middle section appear with a yellow background, while the frame includes portraits only with a dark background, which alternate with squares that are traditional geometrical quilt patterns. A rather narrow fabric edge completes the composition. In addition to the nine pages that include the narrative, two squares also contain the words “only you can prevent” and “break your match” – potential words of encouragement to other Black women feeling trapped in a web of social deprivation.

Ringgold thus produced a patchwork quilt which provided the basis for the visual and verbal appliqués. Sellei found patchwork quilts to be “rhizomatic, non-hierarchical [...]”

²⁵ Farrington, *Faith Ringgold*, 155.

²⁶ William Flanagan, “Edward Albee, The Art of Theatre No. 4.,” *The Paris Review* 39 (1966), <https://www.theparisreview.org/interviews/4350/the-art-of-theater-no-4-edward-albee>.

allowing connections between any points in the framework, also in the Deleuzian way, by allowing multiple entries and multiple exits for interpretation, resisting any notion of the obvious centre.²⁷ This harmony, however, is interrupted by the panels of pages and portraits, which lend a new dynamism to the quilt, giving primacy to the narrative. But the color coding and the arrangement of the panels, while creating an overall pattern of a rectangular center with a frame, confuse the viewer as different visual clues guide one to different focal points. One of these is the central panel which is the cover page: its location as well as the oversized letters written in various bright colors catch the eye immediately, as do the white panels with their tiny letters. The bright yellow background of the portraits within the rectangle definitely attracts the gaze, and the images of women with no names specified, painted on dark scraps, create the frame which is visually less exciting than the middle section. This color coding creates a kind of hierarchy, placing the story on white pages in the center, which, through regular interruptions, then guides the viewers in exploring the middle portraits, in a set order, leaving us to contemplate the images of the frame last, with our own rhythm. This multimedial integration of text and image creates a constant flow between the verbal and the visual in the mental processing: it departs from the written text but then leaves it all behind and creates an interface of balance by the end that creates harmony between the two forms of expression and not an opposition. The quilt can be fully explored and the narrative best understood through the oscillating and permeating movement between the media of text and image.

The images are portrayals of Aunt Jemima's family members. Depicted with a monochrome background, these images are rather simplistic, one-dimensional, almost child-like drawings, with a clear outline that is colored in. The shapes of the people are often not quite symmetrical and proportionate, and definitely follow the same pattern; for example, the depictions of the women follow the same body outline. Ringgold used a small range of colors and ignored tonality, so the portraits are rather flat with no mass or dimensions. At the same time, everyone is portrayed in clothes with bright colors and busy patterns, from stripes and plaids to flowers and tiger prints. Everyone is very smart, as if we were looking at a fashion catalogue of various dresses Ringgold's mother had designed and made. Aunt Jemima is portrayed as a most beautiful woman, with a sophisticated, kind face, make-up that accentuates her soft features, stylishly dressed with tasteful white pearl accessories like a model, holding herself with elegance and dignity. Her appearance could be no further from that of the brand faces that have been used on product labels for over a century.

²⁷ Nora Sellei, "Quilting as Collective Self-Narrative by Women," in Teodor Mateoc, ed., *Cultural Texts and Contexts in the English-speaking World (V)* (Oradea: Editura Universității din Oradea, 2017), 186.

The story itself is a “contemporary folk tale written in traditional Black dialect [... which] combines elements of folklore and anecdote with the African and West Indian dilemma tales.”²⁸ Dilemma tales are a common form of tales in which narrators present listeners with a difficult choice that usually has ethical implications, and the listeners must make their moral decision in the end. The dilemma in this case is presented in the title which frames the narrative by being repeated as the closing sentence. In addition, the dilemma is also brought forth by the storyline which departs from hegemonic narratives of traditional Afro-American female stereotypes and by the fact that, unlike in folk tales, the figures are not simplified stock characters but more complex and at times morally ambiguous figures. The anecdotal features are unique additions to what otherwise seems to be a family saga with compressed content as this nine-page story chronicles the lives of four generations of Aunt Jemima’s family.

Aunt Jemima has been an iconic cultural figure in the US for over a century, initially the trademark of a pancake mix represented by a Black woman. The idea was conceived during a vaudeville performance in 1889 but took its final form when, “in order to bring the trademark to life, former slave Nancy Green was hired for the First Columbian Exposition of 1893 [...] where she cooked pancakes, sang, and told stories.”²⁹ It exploited the traditional stereotype of the mammy, a “faithful, obedient domestic servant [...] that] symbolizes the dominant group’s perceptions of the ideal Black female relationship to elite white male power.”³⁰ The face and character of Green intersected with the mental image of the simple but kind, smiling, warm-hearted, full-figured, asexual reminder of the Black female slave and house servant who is objectified, domesticated, dominated and exploited, and “willingly accepts the position assigned to her.”³¹ A century later, the Quaker Oats Company described this trademark as symbolizing “warmth, quality, good taste, heritage and reliability”³², elegantly ignoring the way in which it also became integral to the iconography of race in the US. It was this practice that Ringgold challenged and re-con-

²⁸ Thalia Gouma-Peterson, “Faith Ringgold’s Journey: From Greek Busts to African American Dilemma Tales,” in *Dancing at the Louvre: Faith Ringgold’s French Collection and Other Story Quilts* (Berkeley: University of California Press, 1998), 42.

²⁹ Doris Witt, *Black Hunger: Food and the Politics of U.S. Identity* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 25.

³⁰ Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (New York: Routledge, 2000), 72.

³¹ *Ibid.*, 72.

³² Witt, *Black Hunger*, 23.

figured, thus constituting an alternative reading as for who Aunt Jemima could have become.³³

In Ringgold's narrative, Aunt Jemima is a successful businesswoman, although she continues to be related to cooking: she owns and runs a popular restaurant and catering business in New York with her husband. Her grandparents were dark-skinned Black slaves living in New Orleans, where her half Native-American grandmother ran a brothel and thus managed to earn money to buy their freedom. Her parents wanted Jemima to marry a doctor. Instead, she ran away with the man she loved, and both became servants to a white family, the Prophets. Because of a tragic accident, she inherited their money, which she invested in a restaurant that brought well-being and comfort to her family. Their son married a white girl from Germany and maintained good relations with Jemima and her husband. They inherited the New York business when Jemima and her husband returned to New Orleans, where their light-skinned daughter who had married a doctor lived. He resented them and turned their children against them, whose tragic car accident on their way to open a new restaurant in New Orleans ends the story. In many ways, it is a regular family saga, with struggles and triumphs,³⁴ which may appear in any family, regardless of its race. Some core American values, such as morality, religious devotion and the Protestant work ethic, are integrated into the storyline, as are issues of children's revolt, interracial marriage, lack of respect and toxic family relations that cast shadows on an otherwise successful life.

Through her alternative biography of Aunt Jemima, Ringgold claims her back for the Afro-American community: she is no longer the objectified face reproduced endlessly to make profit for a white company, but a master of her own life. By appliquéing this family saga on the surface of a quilt, with patchwork patterns of natural sites with flowers, leafed tree branches, sparrows that alternate with monochrome surfaces and triangles with African geometrical patterns, Ringgold integrates their story into a broader environment and community, that of other Afro-American women (and their families), who surround them, rendering the frame nameless, but not faceless. Through her numerous other narrative quilts and over twenty books she wrote and illustrated for children, Ringgold continued her struggle for racial and gender equality.

³³ In 2020, as an acknowledgement of the racial tone and its negative impact on the Afro-American community, Quaker Oats Company announced the re-branding of their products trademarked as Aunt Jemima, a decision that stirred up further debate about the possible contemporary interpretations of the trademark.

³⁴ Wong, *Picturing Identity*, 197.

CONCLUSION

“Cultural representation is knowledge, ideology and politics that we employ when we think and act.”³⁵ Faith Ringgold is keenly aware of the intricate structural interplay between these factors and has been able to contest mainstream cultural practices through her innovative and provocative art. Her narrative quilts, through which she embraced her African cultural traditions and her Afro-American community, provided her with exceptional tools to intervene in the long tradition of racist and sexist views, narratives and stereotypes of the majority society. By correcting and re-claiming the communal past, she has been endeavoring to re-build the communal present, thus countering biased white, patriarchal domination.

Her symbolic narrative quilts, these “politically charged stories”,³⁶ contributed immensely to this project. “The story has to be woven into the total composition”, said Ringgold.³⁷ Through the method of textual rupture, her very first story quilt obliged the reader/viewer to engage with the piece, constantly oscillating between the verbal and the visual, image and meaning, tradition and innovation, personal and communal. Her re-configuration of art through the interface of two media was an irreversible initial step toward dismantling boundaries between art forms as well as between the communities who produce them.

³⁵ Szőnyi, “The Mediality,” 81.

³⁶ Lockwood, *Faith Ringgold*.

³⁷ Dunn and Morris, “Narrative Quilts,” 29.

ÁRVAY ANETT

„Egy rosszkor elharapott szó, egy félreértett hangsúly, és félresiklott az egész beszélgetés.”
(E. M. Forster)

BEVEZETÉS

A hétköznapi kommunikáció során még az azonos kultúrában élő és közös anyanyelvet beszélők is félreérthetik egymást. Mögöttes, sokszor rossz szándékot tulajdonítunk beszédpartnerünk megnyilatkozásának, olyan következtetéseket vonunk le, amelyet az illető nem is gondolt. Még inkább így van ez az interkulturális interakcióban, vagy mégsem? Jelen tanulmány a nyelv, a kultúra és a megértés viszonyát járja körül az interkulturális találkozások kontextusában interkulturális pragmatikai szempontból.

A különböző etnikai csoportoknak megvan a saját, korszakonként változó társalgási szokásrendszere, melyben az anyanyelvi beszélő általában magabiztosan mozog, képes kifejezni a gondolatait, sikeresen megvalósítani a kommunikatív szándékait, rendelkezik az ehhez szükséges szociopragmatikai kompetenciával. Amint azonban interkulturális dialógusba kezd idegen nyelven egy másik kultúrából származó emberrel, számos félreértést tapasztalhat meg. A tanulmány először megvizsgálja, hogy milyen kulturális sajátosságok nyilvánulhatnak meg a nyelv által, majd górcső alá veszi, hogy a befogadó kultúrája mennyiben határozza meg a saját interpretációját. Kitérünk a nyelvi udvariasság és udvariatlanság interkulturális értelmezhetőségére számos élőnyelvi példán keresztül. E szempontok segítenek összefoglalni az interkulturális félreértések okait, valamint rámutatni arra, hogy valójában az inter- és intrakulturális kommunikáció nem különíthető el élesen.

E tanulmány az interkulturális interakciót a maga összetettségében és dinamikájában szemléli, figyelembe veszi a beszélő és beszédpartnere szempontjait, céljait, szándékait, a kontextust és a közös tudást, azonban mindvégig a megértést és nem a beszédprodukciónak vizsgálja.

A NYELV ÁLTAL MEGNYILVÁNULÓ KULTURÁLIS SAJÁTOSÁGOK

A nyelv által nyilvánuló kulturális sajátosságok megéréséhez el kell különítenünk a nyelvet és a nyelvhasználat vizsgálatát. Maga a nyelv hangkészlete, morfológiája, szintaxisa nem kultúrjelölő, abban az értelemben, hogy nem az adott közösség múltbéli tapaszt-

talataiból származó szokások és minták hozzák létre. Azonban szókincsének egy része, a kulturális konnotációjú szavak és a frazeológizmusok állandósult szókapcsolatai már kultúrajelölők. Az előbbire példa lehet a *nagysága*, *elvtársnő* megszólítások, amelyek egy adott történelmi korszakra utalnak¹, önmagukban hordozzák az akkori társadalmi berendezkedés elvárásait, ideológiáját, ezért is nem használhatóak szinonimaként pl. a *hölgyem* szó helyett. Egyes szavak konnotációi tágabb kultúrkörben is jól értelmezhetőek, de nem az egész világon. Egy magyar mint idegen nyelvű irodalomórán került elő egy Oravecz Imre vers elemzése kapcsán a *halász* szó, amely az európai kultúrkörben nem járatos távolkeleti hallgatók számára nem hívta elő a Jézusra való utalást, annak ellenére, hogy a *halász* szó jelentését ismerték. Gazdag kulturális tartalmat hordozhatnak a színek is, pl. Európában a gyász színe hagyományosan a fekete, míg pl. Koreában, Kínában vagy Indiában a fehér, így ezen kultúrák hallgatói a „fehérbe öltözött a táj” kifejezéshez automatikusan társítják a gyász képzetét, pedig a magyar értelmezésnek ez nem része, sőt bennünk sokkal inkább egy pozitív érzet, a tiszta, havas, érintetlen táj öröme aktiválódhat.

A frazeológizmusok, melyek lehetnek akár mondat jellegű, idézetszerű szólások, közmondások is, nagyon gyakran kultúraspecifikusak, jelentésük nem kompozicionális, az adott kultúrát nem ismerő beszélő még az egység szavainak ismeretében sem tudja kikövetkeztetni az átvitt jelentést. A *nem enged a 48-ból*, *az élet nem habostorta* állandósult kifejezések megértéséhez történelmi, művelődéstörténeti ismeretek szükségesek. A szóláshasonlatok (pl. *alszik mint a bunda*) gyökerezhetnek az adott nyelvi közösség kultúrájában, de számos esetben a magyar alak párját egy másik nyelvben is megtalálhatjuk². Amennyiben ugyanabban a formában jelenik meg, adaptációról beszélünk, mint a vándorszólások esetében is. A *Ne igyál előre a medve bőrére!* frazeológizmus a német, orosz, angol nyelvben is ugyanebben a formában létezik³.

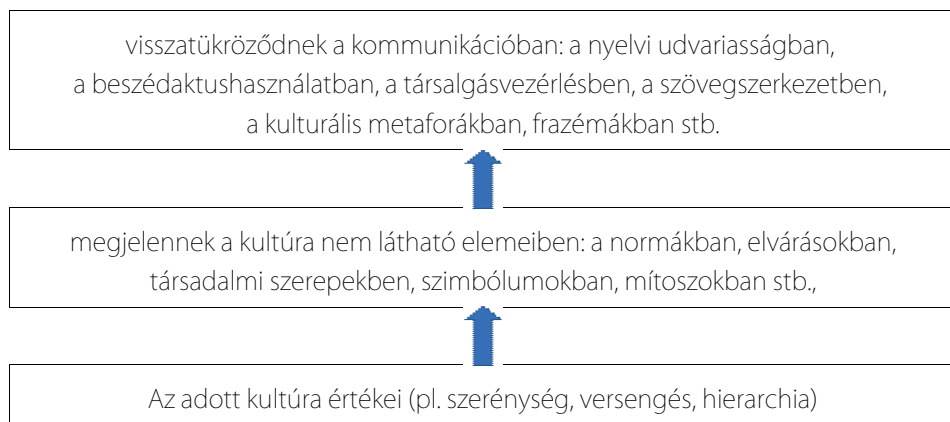
A kulturális sajátosságok legerősebben a szituációkhoz kötött verbális és nem-verbális nyelvi viselkedésben pl. a beszédaktushasználatban jelennek meg. A nyelvi viselkedés erős felszíni kultúrajelölő, amely minden esetben a formát kialakító kultúra értékeit hor-

¹ A frazeológizmus magyar és külföldi szakirodalomban több terminussal is rokonságot mutat, funkciói, típusai sem egységes megítélésűek. E dolgozatban a frazémák (Forgács Tamás, „Frazeológiai egységek és valencia,” in Büky László és Maleczky Márta, szerk., *A mai magyar nyelvleírásának újabb módszerei* III [Szeged: JATE Press, 1998], 7–40) és a frazeológiai egységek (Hadrovics László, *Magyar frazeológia: Történeti áttekintés* [Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995] terminusokat használom.

² Forgács Tamás, *Bevezetés a frazeológiába: A szólás- és közmondáskutatás alapjai* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2007), 247–68.

³ Drahotová-Szabó Erzsébet, „A frazeológizmusok explicit oktatása a kontrasztív frazeológia módszerével,” in Karlovitz János Tibor, szerk., *Elmélet és gyakorlat a neveléstudományok és szakmódszertanok köréből* (Komárno: International Research Institute, 2018), 14.

dozza; azért manifesztálódik, mert az adott kulturális közegben elvárt viselkedést valósítja meg⁴. A nyelvi tevékenység végeredményben minden esetben az adott kultúra által meghatározott, szabályvezérelt és tanult⁵. Ahhoz, hogy az adott nyelvi viselkedést megértsük, a nyelv és kultúra viszonyát kell átgondolnunk, fel kell derítenünk az adott kultúra értékeit. A fogalmak összefüggését az 1. ábra szemlélteti alulról felfelé haladva. A nyelvhasználati stratégiát és a stratégiát megvalósító formát a nyelvi udvariassági szabályok, a norma betartásának elvárása hozza létre; maga az elvárásrendszer pedig egy kulturális értéken alapul.



Az anyanyelvi beszélők automatikusan választják ki a szituációnak megfelelő, szociopragmatikailag elfogadható nyelvi formát, és általában nincsenek tisztában a választást indukáló elvárással, de legalább is maguk számára ritkán explicitálják. E. T. Hall⁶ ezeket a társadalmi szabályokat, elvárásokat a láthatatlan kultúra elemének tekinti sok más jelenséggel együtt, mint például az időkezelés (az idő kulturális szegmentálása⁷), a szerénység, az idősekhez való viszony stb. A nyelvhasználók többsége igyekszik igazodni a társadalmi elvárásokhoz, de egyéni különbségek természetesen megfigyelhetők, és az is, hogy a kisgyermek még nincsenek birtokában az összes szabálynak, hiszen ez a családi és az iskolai nevelés hatására alakul ki hosszú évek alatt. Van olyan anyanyelvi beszélő, aki nem akar

⁴ E gondolatmenet Hofstede hagyománymodelljére épül. Geert Hofstede and Gert-Jan Hofstede, *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (New York: McGraw-Hill, 1991), 9.

⁵ Janusz Bańczerowski, „A világ nyelvi, tudományos és kultúrképe mint a második valóság komponensei,” *Magyar Nyelvőr* 130, 2. sz. (2006): 188.

⁶ Edward T. Hall, *Beyond Culture* (New York: Anchor Books, 1976).

⁷ Pátrovics Péter, „Nyelvi időkép és idő-attitűdök: Nyelvi-kulturális megközelítés,” *Magyar Nyelv* 111, 4. sz. (2015): 434.

igazodni, azonban a normasértő nyelvi viselkedéssel nem az adott normarendszert kérdőjelezi vagy változtatja meg, csupán a beszélőt fogja a közösség negatívan minősíteni. A magyart idegen nyelvként beszélők sok esetben nincsenek birtokában ezeknek a nyelvhasználatot irányító elvárásoknak, és gyakran a saját kultúrájuknak megfelelő nyelvhasználati gyakorlatot követik. Ezért előfordulhat, hogy a magyar többségi kultúra által nem elfogadott alakokat fognak létrehozni, amelyet az adott nyelvhasználói közeg vagy megértően kijavít (pl. oktatási közegben) vagy elítél, és negatívan sztereotipizálja a beszélőt, esetleg általánosítva, a beszélő kultúráját is. Egyik, közel C1-es szintű magyartudással rendelkező algír hallgatónk azért jött el az egyetemi nyelvóránkra, mert meg akarta érteni, miért éri rendszeres erős negatív kritika a nyelvhasználata miatt. A közös munka során kiderült az ok. Mivel a tandíj előteremtése miatt fizikai munkát végzett évekig, a magyar nyelvet munkatársaitól tanulta meg, akik csak a tegező formát használták, ráadásul nyelvhasználatukban felülreprezentáltak voltak a trágár szavak, a szleng és a káromkodás, amelynek stilisztikai értékével, társadalmi elfogadhatóságával egyáltalán nem volt tisztában a hallgató. Ráadásul, az anyanyelvihez közelítő kiejtése, a folyamatos beszédprodukciója, a gyors beszédtempója és a bő szóincse miatt nem kapta meg azt a hagyományosan toleráns hozzáállást, amelyet a magyar anyanyelvűek tanúsítanak a magyarul tanulókkal szemben. Ellenkezőleg, sok esetben „bunkónak” minősítették. A közös munka a szóincs stílusértékének azonosításával és tudatosításával kezdődött, valamint a magázás kifejezőeszközeinek gyakorlásával.

Fontos azt is megjegyeznünk, hogy a nyelvhasználati szokások, a társadalmi elvárásrendszer nem konstans, hanem változik az idők során. Jól megfigyelhető ez a mai magyar nyelvhasználói közegben, ahol a közel egykorú szülők már az első alkalommal automatikusan tegeződnek pl. egy szülői értekezleten, holott harminc éve még a magázó formát választották volna. Ennek oka az, hogy a társadalom tagjai egyre inkább az informális alakokat részesítik előnyben. Ez pedig annak köszönhető, hogy a tekintélytisztelet, a hierarchia a magyar kultúrában mára már kevésbé fontos érték⁸.

Nézzünk most egy másik példát a fenti ábra szemléltetésére. Azokban a kultúrákban, ahol érték a pontosság és a hatékonyság, elvárás lesz a határidők betartása, a késés megelőzése. Ezt olyan kifejezések is visszatükrözik, mint az amerikai angolban használt *Let's get down to business!* (Térjünk a tárgyra!), *Don't waste my time!* (Ne pazarold az időmet!). A késés esetén kimondott bocsánatkérés beszédaktusa pedig sokkal kidolgozottabb lesz

⁸ Árvay Anett és Kovács Margit, „A tegezés és a magázás használata és a metapragmatikai tudatosság magyar anyanyelvűek és magyar mint idegen nyelv tanulók körében,” előadás, *Újdonságoka szemantikai és a pragmatikai kutatásokban*, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2018. április 27.

ezekben a kultúrákban, mivel nagyobb kompenzációt igényel a hiba helyrehozása.⁹ A közmondások, mint kollektív bölcsességek is visszatükrözik a szoros időbeosztás, a hatékonyság értékét vagy épp nem kívánatosságát, pl. a magyarban az *Amit ma megtehetsz, ne halaszd holnapra!* közmondás él, ezzel szemben a lengyelben az *Amit ma meg kell tenned, tedd meg holnapután, lesz két szabadnapod. (Co masz zrobić dzisiaj, zrób pojutrze, będziesz miał dwa dni wolne)*¹⁰ változat.

A BEFOGADÓI INTERPRETÁCIÓ A KULTÚRA FÜGGVÉNYÉBEN

Az eltérő kultúrákból érkező, eltérő anyanyelvet beszélők interakciójában a megértés sikeressége – feltételezve, hogy a beszédpartnerek odafigyelnek egymásra – nagy mértékben függ a nyelvismereti szintjüktől és attól, hogy a kultúrájuk nyelvhasználati szokásai mennyire térnek el egymástól. Az interkulturális megértés kutatása legfőképp a köztesnyelvi pragmatika keretén belül folyik. Kecskés István, az interkulturális pragmatika egyik vezető nyelvésze a domináns, egynyelvű pragmatikai modellekkel ellentétben egy olyan dinamikus szocio-kognitív modellt alkotott, amely alkalmas a köztesnyelvi beszédprodukciók létrehozásának és megértésének elemzésére is. A szocio-kognitív elmélet szerint egy megnyilatkozás megértésében nagy szerepe van a **kontextusnak** és a **közös tudásnak** (vagy közös alapnak). Mindkettő a priori, azaz a beszélők által előzetesen is ismert, ugyanakkor – és ez az elméletében az új elem – a kontextusnak és a közös tudásnak van egy olyan szegmense is, amely a beszélgetés során épül fel, azaz emergens jelenség.¹¹ A kontextus ennél fogva dinamikus konstrukció, deklaratív és aktuálisan felépülő tudás is. A jelentés felépülése az aktuális szituációs kontextustól és a korábbi kontextussal kapcsolatos tapasztalatoktól függ, hiszen a kommunikatív partnerek elméjében tárolódnak a korábbi egyéni tapasztalatok, az előző kontextusok élményei, amely szerepet játszanak a megnyilatkozás értelmezésében. Kecskés szerint egyetlen nyelvi jel sem kontextusfüggetlen, hozzátapadnak a szó korábbi használata során megjelenő kontextusok. Ide tartoznak a kultúraspecifikus fogalmi jegyek is, amelyek félreértésekhez vezethetnek. Ha például az amerikai kultúrában nem jártas, magyar anyanyelvű meghallja, hogy amerikai beszédpartnere a *Listen, Pumpkin, how about going for ice cream?* (Figyelj Tök, mit szólnál egy fagyihoz?) megnyilatkozást intézi a fiához¹², automatikusan valószínűleg nem elismerő és kedves megszólításként értelmezi a hallottakat, hanem kissé negatívként, mivel a „pump-

⁹ Shoshana Blum-Kulka and Elite Olshtain, „Requests and Apologies: A Cross-Cultural Study of Speech Act Realization Patterns (CCSARP),” *Applied Linguistics* 5, no. 1 (1984): 209.

¹⁰ Pátrovics, „Nyelvi időkép,” 442.

¹¹ Istvan Kecskes, *Intercultural Pragmatics* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 4.

¹² Uo., 143.

kin "(tök) szóhoz olyan magyar előzetes kontextusok aktiválódnak az elméjében, amely szerint, ha tökfilkónak hívunk valakit, az degradáló, és a gyerek butaságára utal. Amerikai angolban viszont ennek pont az ellenkezője igaz, a *pumpkin* egy kedves megszólítás. Az interkulturális interakcióban megfigyelhető jelentésképzésbe azonban itt kapcsolódik be az aktuális szituációs kontextus, mely során a magyar beszélő a fizikai kontextus, a non-verbális jegyek (pl. az apa kedves mosolya, a gyerek öröme) segítségével felülírhatja a *pumpkin* szónak tulajdonított negatív értelmezését. A jelentés tehát az előzetes és a pillanatnyi kontextusok összjátékából alakul ki. E gondolatot támasztja alá Kövecses kognitív metaforaelmélete is, amely szerint a metaforikus konceptualizáció során a beszélő koherens akar lenni a kontextust alkotó tényezőkkel, és ezt csak úgy érheti el, hogy igazodik a kultúrájához. Ha tehát a jelentést társadalmi konstrukciónak tartjuk, akkor abból az is következik, hogy az az adott kultúra, a történelem, az ideológiai meggyőződés stb. függvényében változik¹³.

A **közös tudás** (vagy közös alap) az interkulturális megértés másik fő alappillére. Minél nagyobb az előzetes közös alap, annál kevesebb erőfeszítésbe és időbe kerül az információfeldolgozás és a megértés. Kecskés az előzetes közös alap összetevői között említi az általános világtudást és az adott kultúra ismeretére vonatkozó tudást, úgymint országismereti és nyelvi viselkedésbeli tudást. Amennyiben a társalgás valamely résztvevő anyanyelvén folyik, úgy az idegen nyelvet használónak hiányzik a sok éven át tartó szocializáció során felhalmozható kulturális ismeretek összessége, így limitált lesz a közös tudás. Még összetettebb a helyzet, ha a kommunikáció egy harmadik nyelven folyik, hiszen ilyenkor a közös alap teljesen kiszámíthatatlan, a beszélgetésben résztvevők nem tudhatják egymásról, hogy a kommunikációjukban használt idegen nyelvhez tartozó kulturális tudás mennyire van a másik birtokában. Ezért lesz kiemelt fontosságú az ilyen társalgások során az emergens közös tudás, amelyet a beszédpartnereknek teremtenek meg, és ennek segítségével felépíthető a köztük lévő kapcsolat, melynek része az egymásról való ismereteik halmaza, eredménye pedig a bizalom és az interakció közös élménye¹⁴.

Foglaljuk össze tehát, milyen kihívásokkal kell számolni az interkulturális interakcióban résztvevőknek, akik nem a saját anyanyelvükön, hanem valamely közvetítő nyelven beszélgetnek. Szükségük van megfelelő nyelvtudásra, hogy gondolataikat ki tudják fejezni, a megnyilatkozásokat megértsék. Emellett, elsősorban a beszélgetés témája fogja meghatározni a megértés mértékét, amelyet részben együttműködve hoznak létre. Emiatt tehát nem állja meg a helyét az a vélekedés, miszerint idegenekkel mindig nehezebben

¹³ Kövecses Zoltán, „Testesültség (embodiment) a nyelvben és gondolkodásban – kognitív nyelvészeti megközelítés,” *Replika* 121–122. sz. (2021): 57.

¹⁴ Uo., 151.

működik a kommunikáció. Például, ha két – azonos PhD programban tanuló – de eltérő nemzetiségű külföldi hallgató a kutatási tervét vitatja meg angol nyelven egymással, kisebb a félreértés esélye, mivel közös tudással rendelkeznek az adott tudományterületről, valamint a beszédhelyzet, a beszédzándékok is kölcsönösen ismertek számukra. A megértés kérdésével régóta foglalkozik a nyelvtudomány, a nyelvfilozófia, a pszicholingvisztika, a hermeneutika, melyek egyetértenek abban, hogy bizonyos mennyiségű közös előismeret szükséges a megértéshez.

AZ UDVARIASSÁG ÉS AZ UDVIATLANSÁG ÉRTELMEZHETŐSÉGE AZ INTERKULTURÁLIS KOMMUNIKÁCIÓBAN

A nyelvi udvariasság kutatása a pragmatikában hosszú múltra tekint vissza¹⁵, sőt az utóbbi évtizedekben az udviatlanság kérdésköre is górcső alá került.¹⁶ Azonban nagyon kevés szó esik arról, hogyan értelmezhető az udvariasság az interkulturális interakcióban. Ami az azonos nyelvűek kommunikációjának udvariasságát illeti, egyik meghatározó elmélet Leech-é,¹⁷ aki a grice-i együttműködési alapelv¹⁸ analógiájára létrehozta az ún. udvariassági alapelvet (Minimalizáld az udviatlan gondolatok kifejezését! Maximalizáld az udviarias gondolatok kifejezését!) és az ehhez tartozó udvariassági maximákat, amelyek a társalgás társadalmi és interperszonális természetét írják le. Bár az alapelv univerzálisnak mondható, de a maximák eltérő érvényességgel bírnak az egyes beszélőközösségekben. A fatikus maxima (Kerüld a csendet! Tarts szóval a beszédpartneredet!) például egyáltalán nem elvárás egyes távol-keleti vagy észak-európai kultúrában, ellenkezőleg, szinte udviatlannak számít a folytonos csevegés. Ott, ahol viszont erősen érvényesül ez a maxima, nagyon nagy az ún. small talk (csevegés) jelentősége, mint például az amerikai kultúrában. Gyakran idézett példa a szerénység maximájának (Minimalizáld az én dicséretét! Maximalizáld az én leszólását!) eltérő jelenléte a kultúrákban. Ott, ahol a szerénység érték, a beszédpartner személyére, tárgyaira, teljesítményére vonatkozó dicséretet illik visszautasítani, ezeknek a megnyilatkozásoknak az elfogadását nagyképpunek értéklik. Azokban a be-

¹⁵ Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour* (New York: Anchor Books, 1967); Robin Lakoff, „The Logic of Politeness, or Minding Your P's and Q's,” *Chicago Linguistics Society* 9 (1973): 292–305; Lakoff, „Stylistic Strategies within a Grammar of Style,” *Annals of the New York Academy of Sciences* 327 (1979): 53–78; Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

¹⁶ Jonathan Culpeper, „Towards an Anatomy of Impoliteness,” *Journal of Pragmatics* 25, no. 3 (1996): 349–67.

¹⁷ Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics* (London: Longman, 1983).

¹⁸ H. Paul Grice, „Logic and conversation,” in Peter Cole and Jerry L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech Acts* (New York: Academic Press, 1975), 41–58.

szélőközösségekben viszont, ahol a szerénység nem érték, a dicséret elfogadása a bevett gyakorlat. Az ajándékatadásakor megfogalmazott megnyilatkozásoknál is megjelennek kulturális mintázatok: egyes beszélőközösségekben részletesen kifejtik az ajándék különlegességét, értékességét, míg máshol szerényen adják át, és szinte leszólják a hozott ajándékot.¹⁹

Miért minősítenek tehát udvariatlannak egyes megnyilatkozásokat a beszélőpartnerek? Röviden azért, mert saját beszélőközösségük szokásrendszeréből indulnak ki. A minősítések érzésekből fakadnak, amelyeket pedig a hallgatói elvárások, kulturális konvenciók nem teljesülése váltja ki. Terkourafi²⁰ szerint az udvariasság egy perlokúciós hatás, és a megnyilatkozás a kultúra makrokontextusába van beágyazva. Interkulturális dialógusban, amennyiben udvariatlannak érzünk egy megnyilatkozást, az lenne a cél, hogy megvizsgáljuk, hogy a beszélőpartnerünknek szándékában állt-e megsérteni minket vagy csak nem tudta magát a szituációnak megfelelően kifejezni? Amennyiben az anyanyelvünkön szól hozzánk egy idegen ajkú, automatikusan érezzük a megnyilatkozás hatását, és könnyen megállapíthatjuk, hogy udvariatlan volt-e. Azonban, ha egy harmadik nyelven folyik a társalgás, akkor felvetődik a kérdés, hogy kinek az udvariassági normái szerint kommunikáljunk? Nagyon gyakran tapasztalható, hogy bár a kimondott nyelvi forma egy idegen nyelvi kódot használ, maga a nyelvi viselkedés, azaz a megfogalmazás módja, a megnyilatkozást kísérő non-verbális kommunikáció a beszélő anyanyelvi szociokulturális szabályait követi. Illusztráljuk ezt a jelenséget a visszautasítás beszédaktusán keresztül! Vannak nyelvek, ahol elfogadott a direkt visszautasítás (pl. kínaiiban, magyarban), máshol (pl. japánban) pedig ennek elkerülése számít elvártnak, udvariasnak.²¹ Képzeljük el, hogy egy magyar és egy japán anyanyelvű angolul kommunikál, a magyar felajánl, javasol valamit, amit a japán beszélőpartner nem szeretne elfogadni. Mivel nagyon erősen arra szocializáltak, hogy ne mondjon nemet, kitérő, vagy a magyar beszélő számára reményt keltő választ fog adni, amely feloldhatatlan félreértéshez vezet. Eza nyelvi viselkedés, a kimondott megnyilatkozás ugyan nem hat udvariatlannak a magyar fél számára, mindazonáltal félrevezető lesz.

Az udvariasság tehát a szociokulturális tudás megvalósulása, amelyet a szocializáció során sajátítunk el, és egy adott kultúra változásával együtt módosul. A nyelvi udvariasságot meghatározza a beszélők közötti társadalmi kapcsolat, a társadalmi távolság, a nem és az egyéni stílus is. A következőkben tekintsük át felsorolásszerűen, milyen fogalmakkal hozható összefüggésbe az interkulturális udvariatlanság.

¹⁹ Hidasi Judit, *Interkulturális kommunikáció* (Budapest: Scolar Kiadó, 2004), 74.

²⁰ Mariana Terkourafi, „Politeness and Formulaicity: Evidence from Cypriot Greek,” *Journal of Greek Linguistics* 3, no. 1 (2002): 179–201.

²¹ Keiko Ueda, „Sixteen Ways to Avoid Saying »No« in Japan,” in John C. Condon and Mitsuko Saito, eds., *Intercultural Encounters in Japan* (Tokyo: Simul Press, 1974), 185–92.

A tisztelet/tiszteletlenség

Kultúránként eltérő, hogy a tekintély, a hierachia, az idősök tisztelete mennyire fontos érték az adott kultúrában. A nagy hatalmi távközű kultúrákban²² elvárt az idősök véleményének kikérése, a munkahelyen a rangban felettünk állók magázása, a titulusok használata, üdvözléskor és köszönet kifejezésekor egyes kultúrákban a meghajlás megfelelő mélységig.

Az interkulturális társalgás témája és az interkulturális társalgásvezérlés

Kulturálisan meghatározott, hogy a társalgásokban miről szabad vagy nem illik beszélni (pl. vallás, pénz, magánélet). A tabutémák emlegetése, az arról szóló kérdezetés nagyon udvariatlannak számít. Jelentős különbségek mutatkoznak a társalgásvezérlés módját illetően is: eltérő, hogy az átfedő beszédet mennyire tolerálja az adott beszélőközösség. Nagy különbségek mutatkoznak abban is, hogy hogyan történik a beszélőváltás, milyenek a szóátadási technikák, milyen mértékű háttérzsúrolás az optimális, mennyire kell új témákat előhozni egy társalgásban vagy éppen hagyni, hogy maga útján folyjon a beszélgetés²³. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a beszélőváltás módja, sőt annak megítélése egy kultúrán belül sem feltétlenül azonos, egyes kutatások azt igazolták, hogy a megítélés beszélő-típus és nem-függő.²⁴

A társalgási stílus

Az egyes kultúrákban a preferált beszélgetési stílus is eltéréseket mutat: az individualista kultúrákban elvárt az egyéni vélemény kifejtése, a határozottság, az eltérő álláspontok nyílt ütköztetése, amely a kollektív kultúrákban udvariatlannak minősül. Szintén udvariatlannak minősíthetnek egy beszélőt az információátadás retorikájának idegensége miatt is. Az alacsony kontextusú kultúrából érkezők prezentációinak vagy a hosszabb összefüggő monológjainak összegző lezárását a magas kontextusú kultúrák beszélői gyakran túlmagyarázónak, akár kioktatónak értékelik. Ez a kommunikációs stílus írásban még jobban tetten érhető. A hivatalos tárgyalásoknál pedig az okozhat gondot, hogy a kollektív

²² Christine J. Yeh, Agnes Kwong Arora, and Katherina A. Wu, „A New Theoretical Model of Collectivistic Coping,” in Paul T. P. Wong and Lilian C. J. Wong, eds., *Handbook of Multicultural Perspectives on Stress and Coping* (New York: Springer Science & Business Media, 2007), 62.

²³ Juliane House, „Pragmatics of English as a Lingua Franca,” in Anna Trosborg, ed., *Pragmatics Across Languages and Cultures, Handbooks of Pragmatics 7* (Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2010), 363–90.

²⁴ Essa J. Salem, *Politeness Strategies in the Speech of Male and Female Students at Jordanian Universities*, MA-thesis, Jordan University of Science and Technology, 2004; Katherine Hilton, *What Does an Interruption Sound Like?*, PhD-diss., Stanford University, 2018, <https://news.stanford.edu/2018/05/02/exploring-interruption-conversation/>.

kultúrákból érkezők számos, nem a munkához kapcsolódó kérdést intéznek a beszédpartnerekhez, mivel számukra különösen fontos a személyes viszony kialakítása, a tárgyaló fél megismerése. Ez azonban igencsak udvariatlannak tűnik egy nyugati ember számára, ahol a magánéletről hivatalos kontextusban senki nem beszél.

A beszédaktusok megvalósítása

Az interkulturális pragmatika legkorábbi kutatási területe a beszédaktushasználat. Számtalan tanulmány bizonyította a beszédaktusok nyelvi megvalósulásának kultúraspecifikuságát²⁵, és térképezte fel az egyes nyelvekben a leggyakrabban használt nyelvi formulákat a különböző beszédaktusok (pl. kérés, bocsánatkérés, panasz, visszautasítás, javaslat) végrehajtásánál. Az egyik legnagyobb eltérés, amely miatt számtalan beszélőt udvariatlannak érzékelünk az, ha az indirektség mértéke eltér az anyanyelvünkben megszokott normától. A fő kérdés az, hogy az adott beszélőközösségben az indirektség korrelál-e az udvarias-sággal vagy nem. Például megfogalmazhatnak-e a beszélők nyíltan kritikát, pl.: *Ez az érvelés nem logikus*, vagy elvárás-e a tompítás: *Ez az érvelés nem tűnik logikusnak*.²⁶ A legkényesebb beszédaktus, a visszautasítás megfogalmazásánál is kulcskérdés az indirektség. Ueda vizsgálatában kimutatta, hogy a japánok is visszautasítanak bizonyos kéréseket, de a direktséget kerülő stratégiáik miatt az idegenek nem minden esetben veszik ezt észre, sőt akár beleegyezésnek is érthetik az elfogadás-mentegetőzés-bocsánatkérés alaktusokból álló szekvenciát.²⁷ Az amerikai angolban²⁸ és a magyarban is (ellentétben pl. a kínaival) a visszautasítás tompítása elvárt a sajnálkozás kifejezésével.

A non-verbalitás

A non-verbális kommunikáció tudatos irányítása nagy kihívás a beszélők számára, ezért interkulturális interakciókban gyakran előfordul, hogy a beszédpartner automatikusan az anyanyelvi beszélőközössége non-verbális kommunikációját használja, amely miatt akár

²⁵ Anna Wierzbicka, „Different Cultures, Different Languages, Different Speech Acts: Polish vs. English,” *Journal of Pragmatics* 9, no. 2–3 (1985): 145–78; Wierzbicka, *Cross-cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction* (New York: Mouton de Gruyter, 1991), 26; Blum-Kulka and Olshtain, „Requests and Apologies,” 202.

²⁶ Holló Dorottya, *Kultúra és interkulturalitás a nyelvórán* (Budapest: L'Harmattan, 2019), 116.

²⁷ Maróti Orsolya, *Ajánlatok elutasításának pragmatikai vizsgálata természetes adatgyűjtési módszerrel*, PhD-disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, 2013, 93–8.

²⁸ John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 36; Hongyin Julie Chen, *Cross-cultural Comparison of English and Chinese Metapragmatics in Refusals*, PhD-diss., Bloomington: Indiana University, 1996.

udvariatlannak is minősíthetik. Fontos non-verbális viselkedés a szemkontaktus tartás, amely egyes kultúrában a tisztelet, az odafigyelés jele, máshol azonban kifejezetten udvariatlannak, agresszívnak számít, így egyértelműen kerülendő.²⁹ Ellenkező nemű beszélőknél pl. Közel-Keleten kihívónak tartják, ezért tiltott. Szintén udvariatlannak, zavarónak érezhetjük, ha a térközsabályozás általunk megszokott és elvárt mértékét nem tartja be a beszédpartnerünk, pl. túl közel jön, ahogy ez a közel-keleti társadalmakban általános. Vagy egy kellemetlen szituációban rendkívül udvariatlannak érezhetjük Európában a japán beszélgetőpartnerünk mosolygását, holott ez számukra csak a kínosság leplezésének céljából önkéntelenül megjelenő mosoly, minden gúnyos szándék nélkül.³⁰ A gesztusok, kézjelek kultúraspecifikus volta is okozhat konfliktusokat.

AZ INTERKULTURÁLIS FÉLREÉRTÉSEK OKAI

Az interkulturális társalgásban résztvevőknek sokszor az az érzésük, hogy nincs automatikusan, egyértelműen és biztosan hozzáférhető jelentés, a kifejezésekhez sokszor nem kapcsolódik előzetes kontextus, kulturális tudás. A befogadó a szavak szintjén akár tökéletesen meg is érti a megnyilatkozást, azonban a kulturális szokásrendszer ismeretének híján téves következtetésre jut, és így félreértés alakul ki. Amennyiben például a beszédpartnernek kultúrájának időkezelése nagyon eltérő, a befogadói interpretáció is az lesz. A *Gyereát este 8-ra!* meghívásnak nem a szó szerinti dekódolása okoz majd gondot, hanem kulturális implikátúra létrehozása, azaz annak az eldöntése, hogy mikorra kellene odaérni, a 20:00 valójában pontosan nyolc, kilenc vagy tíz? Vannak olyan afrikai országok, ahol nem is létezik az időpazarlás kifejezés, nem probléma a késés, mert nem szekvenciális, hanem szinkronikus az időkezelésük.³¹ Amennyiben a beszédpartnereknek nem ismerik a másik kultúrát vagy nem alakult ki az interkulturális kommunikatív kompetenciájuk, azaz nem kérdeznak rá az elvárásra, hogy ezáltal elkerüljék a kellemetlenséget, borítékolható a félreértés. Hasonló a helyzet az orosz vagy a lengyel *mindjárt*, vagy a Dél-Amerikában használt *mañana (holnap)* kifejezésekkel³², amelyek a magyar elvárásnál hosszabb időintervallumra utalnak.

Szintén nagy kihívás a frazémák megértése is, ha azoknak kompozicionálisan nem ki-következtethető a jelentése. Például, ha az angol *Is the Pope catholic? (A pápa katolikus?)*

²⁹ Shota Uono and Jari K. Hietanen, „Eye Contact Perception in the West and East: A Cross-Cultural Study,” *PLoS ONE* 10, no. 2 (2015): 1–15.

³⁰ Hidasi, „Interkulturális,” 92–3.

³¹ Fons Trompenaars, *Riding the Waves of Culture* (London: Nicholas Brealy Publishing, 1995).

³² Pátrovics, „Nyelvi időkép,” 14.

szólásnak nincs ekvivalense a beszélő anyanyelvében vagy egy általa ismert másik nyelvben, nem tudja értelmezni azt, mert nem fér hozzá a kulturális konnotációhoz. Vannak olyan kommunikatív frazeologizmusok is, amelyek beszélői attitűdöket hordoznak. Drahot-Szabó erre *A kutya meg a macska!* példát említi³³, amely írásban valóban félreértéshez vezethet, de egy interkulturális interakcióban nagy valószínűséggel nem, mivel a harag, mint univerzális arckifejezés látványa, valamint a beszélői intonáció érzékelése miatt hozzáférhetővé és kikövetkeztethetővé válik a befogadó számára a beszélői attitűd.

Az interkulturális félreértések egyik érdekes esete egy beszédaktus vagy egy non-verbális jel illokúciós erejének fel nem ismerése. Ez utóbbira szélőséges az példa, amikor egy adott kultúra non-verbális jelzése semmilyen jelentéssel nem bír a beszédpartner kultúrájában. Hidasi említi, hogy egy nigériai diák úgy üdvözölte a mellette elhaladó amerikai diáktársait, hogy megállt, ezzel jelezvén, hogy szeretne velük beszélni. Mivel az amerikai angolban a megállás, mint cselekvés nem jelez beszédszándékot, nem tulajdonítottak neki illokúciós erőt, ezért nem is interpretálhatták kérésként, következésképpen továbbmentek a nigériai diák megdöbbenésére.³⁴ Természetesen sokkal gyakrabban fordul elő az interkulturális interakcióban az a típusú félreértés, amikor ugyanazon megnyilatkozáshoz a beszédpartnerek más-más illokúciós erőt társítanak. Ez sok esetben az udvariasság fent említett eltérő kifejezőmódjából fakad. Moeschler, a francia anyanyelvű nyelvész számolt be arról, hogy egy emailben olyannyira implicit (azaz a francia nyelvhasználatban elvárt) módon, egy kérdésben (*Can you tell me how to get from the airport to Rabat?*), Meg tudná mondani, hogy jutok el a reptérről Rabatba?) fogalmazta meg a kérését, hogy menjenek érte a repülőtérré, hogy azt a marokkói beszédpartnere nem ismerte fel, és emiatt egyszerűen csak pontos választ adott a kérdésre.³⁵ Az amerikai angolban használt *„Let’s have a coffee one day!”* (*Egyszer kávézzunk egyet!*) megnyilatkozást³⁶ egy magyar beszélő könnyen meghívásnak értékeli, holott nagyon gyakran csupán az udvarias elköszönés rituáléjának része. Az ilyen típusú félreértéseket a szakirodalom pragmalinguvisztikai hibaként³⁷ említi.

Összefoglalva tehát, félreértések alakulnak ki abban az esetben, ha (1) a hallgató a beszélői szándékot rosszul azonosítja, azaz a beszédaktusok illokúciós erejét nem ismeri fel, (2)

³³ Drahot-Szabó Erzsébet, *Fordíthatóság, fordíthatatlanság és ami közöttük van: A kultúraspecifikus nyelvi elemek átültetéséről* (Szeged: Grimm, 2015), 178.

³⁴ Hidasi, „Interkulturális,” 52.

³⁵ Jacques Moeschler, „Intercultural Pragmatics: A Cognitive Approach,” *Intercultural Pragmatics* 1, no. 1 (2004): 53–4.

³⁶ Holló, „Kultúra és interkulturalitás,” 71.

³⁷ Jenny Thomas, *An Introduction to Pragmatics* (Harlow: Longman, 1995).

a megnyilatkozás tartalmát nem érti meg. Ennek oka az alacsony nyelvismereti szint, a kifejezésekhez kapcsolódó előzetes kontextusok, a kulturális konnotáció ismeretének hiánya, valamint a nyelvi viselkedésre vonatkozó közös kulturális tudás korlátozott megléte.

A félreértések lehetősége inter- ill. intrakulturális kommunikációban is fennáll, de eltérő mértékben. Azonos anyanyelv esetén sem garantálható minden esetben az előzetes kontextusok ismerete, óriási különbségek lehetnek a közös tudás mértékében is, ezért sem lehet éles határvonalat húzni inter- és intrakulturális interakció között. Mindazonáltal az azonos kultúrából származók nyelvi viselkedésre vonatkozó kulturális tudása kevesebb potenciális félreértésre enged következtetni.

AZ INTERKULTURÁLIS KOMMUNIKÁCIÓS STRATÉGIÁK

Verschueren³⁸ ismert kommunikációs modelljében a nyelvi tevékenységet három kulcsszóval jellemzi: választás, egyezkedés, adaptáció. Interkulturális társalgás esetén, ha nem anyanyelvükön kommunikálnak a beszélőpartnerek, akkor a nyelvi választások korlátozottak, a közösségileg konvencionizálódott és egyénileg begyakorolt formulák, a rutinszerű, szituációhoz kötött megnyilatkozások tárháza nem áll a beszélők rendelkezésére, ezért nem beszélhetünk rutinszerű nyelvi választásról.³⁹

Az interkulturális interakcióban valójában az egyezkedés és az adaptáció jut kiemelt szerephez, de az is kissé másképp, mint az azonos nyelvet beszélők kommunikációjában, ugyanis ritkán kérdőjelezi meg a beszélőpartner nyelvi választását az egyezkedés folyamatában. A beszélőpartnerek által létrehozott kommunikációs helyzet azért változik dinamikusan, mert a résztvevők fokozottan figyelik, monitorozzák⁴⁰ egymás és saját nyelvi viselkedését, hiszen, ahogy fentebb említettük, számítaniuk kell arra, hogy nem garantálható az egyértelműen és biztosan hozzáférhető jelentés. Az interkulturális interakciókban gyakrabban észlelhető a megértés ellenőrzése, a visszakérdezések, a pontosítások, valamint egy ún. elengedő (let-it-pass) kommunikációs stratégia, amely azt jelenti, hogy a beszélőpartnerek nem kérdeznak rá minden egyes meg nem értett egységre, hanem megelégednek egyfajta körülbelüli megértéssel. Ettől gördülékenyebbnek, szilárdnak tűnik a társalgás, végső soron azonban veszélyeztetheti a hatékony kommunikációt, mert felületesebb konszenzust eredményez.⁴¹

³⁸ Jef Verschueren, *Understanding Pragmatics* (London: Arnold, 1999).

³⁹ Tátrai Szilárd, „Nézőpont kérdése: A konstruálás pragmatikai vonatkozásáról,” *Argumentum* 17 (2015): 536; Tolcsvai Nagy Gábor, „A nyelvi megformáltság szerepe a kultúra autopoietikus és önreflexív folyamataiban,” *Magyar Nyelvőr* 139, 2. sz. (2015): 177.

⁴⁰ Kecskes, „Intercultural Pragmatics,” 2.

⁴¹ House, „Pragmatics Lingua Franca,” 368.

A hatékony interkulturális megértéshez szükséges a kulturális különbségek miatt létrejövő eltérő kommunikációs stílusok tudatosítása és elfogadása, valamint az, hogy a beszélők felelősséget vállaljanak a saját megértésükért. Ez azáltal is megvalósítható, hogy a beszélők felkészülnek a lehetséges félreértésekre, és expliciten jelzik beszédpartnereik számára, ha valamit nem értenek.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az előző oldalakon sorra vettük, melyek az interkulturális interakció jellegzetességei a megértés és a félreértés szempontjából. Legnagyobb kihívás, hogy a beszélgetésben résztvevők sokkal kisebb mértékben vagy egyáltalán nem alapozhatnak az előzetes kontextusra és az előzetes közös tudásra, mint az intrakulturális kommunikációban. Kivételt képeznek az interkulturális szakmai közösségek, ahol behatárolt a beszélgetés témája.

Világossá vált az is, hogy bár az intrakulturális interakcióban részt vevők ugyanannyira felelősek a kommunikáció sikeréért, mint az interkulturális beszélgetések szereplői, azonban ez eltérő mértékű erőfeszítést igényel. A beszédpartnerek különböző anyanyelve és a hozzá kapcsolódó két vagy több kulturális normarendszer együttes jelenléte nagyobb fokú tudatosságot, koncentrációt és együttműködést vár el tőlük, azaz fejlett interkulturális kommunikatív kompetenciával kell, hogy rendelkezzenek. Ha ehhez az intenzív egymásra utaltsághoz egy nyitott, elfogadó attitűd is társul, a kommunikáció sikeres lesz, és végső soron megalapozhatja a kultúrák közötti jó kapcsolatot. Barrett et al. szerint az interkulturális kommunikációnak az is hozadéka, hogy „a kulturális különbségek megtapasztalásán keresztül hozzájárul a beszélő saját kulturális identitásainak megértéséhez és önismeretéhez.”⁴² Az interkulturális kommunikatív kompetencia fejlesztése⁴³ hosszú folyamat, magában foglalja az attitűdök kialakítását, ismeretek megszerzését, az ismeretek mögötti okok, összefüggések megértését és elfogadását és a cselekvést.⁴⁴ Amennyiben azonban az interkulturális interakcióban részt vevőknek sem nyitottsága, sem tapasztalata nincs a beszédpartnerek iránt, az esetleges félreértések negatív értékítéletek, sztereotípiák kialakításokhoz vezethetnek a beszédpartner, sőt a kultúrája iránt is.

⁴² Martyn Barrett et al., *Developing Intercultural Competence through Education*, Pestalozzi Series 3 (Strasbourg: Council of Europe, 2014), 16–7.

⁴³ Michael Byram, „Intercultural Competence in Foreign Languages,” in Darla K. Deardorff, ed., *The Sage Handbook of Intercultural Competence* (Sage: Thousand Oaks, 2009), 71.

⁴⁴ Holló, „Kultúra és interkulturalitás,” 47–8.

ENTOMOPOLIS, CONTEMPORARY ART, AND JOHN DEE
*ERRATIC SPECULATIONS ON THE ART CONTAGION AND
ITS VECTORS SPURRED BY A READING OF ROBERT SMITHSON'S
'INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN'*

JAN BÄCKLUND

There is a passage in Robert Smithson's essay, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", that has kept intriguing me for a long time. I am referring to the last few sentences of "The Seventh Mirror Displacement", when Smithson has described a confused "no man's land" with uprooted trees:

Nevertheless, flies are attracted to such riddles. Flies would come and go from all over to look at the upside-down trees, and peer at them with their compound eyes. What the fly sees is "something a little worse than a newspaper photograph as it would look to us under a magnifying glass." [...] The "trees" are dedicated to the flies. Dragonflies, fruit flies, horseflies. They are all welcome to walk on the roots with their sticky, padded feet, in order to get a close look. *Why should flies be without art?*¹

Immediately, this appears as a downright whimsical question, comparable with a Buddhist *kōan*, and is probably also left standing as such, oscillating between its unanswerable quip as well as its epiphanic weight. But Smithson's essay is not at all concerned with the artistic institutions of flies, but rather with agencies or agents of art beyond history, around the question concerning the *cause of art*, where the past and the future behaves as if mirrored and superimposed in one of Smithson's enantiomorphic chambers. Continuing on the trail of inquiry from "Incidents ...", my aim here will be to make the counterintuitive point that the practice of John Dee will (within an imminent future) be considered an art project (*Tezcatlipoca knows the work of John Dee*). In the sense that John Dee, his angelical conversations (in particular), his cartography and astrology, his collecting and studio at Mortlake, as well as his other activities will feature at art-exhibitions and art-historical essays within a decade or so. Although a blatant stupid thesis, it has never-

¹ Robert Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," in Nancy Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson* (New York: New York University Press, 1979), 101. Orig. published in *Artforum* 8, no. 1 (September 1969): 28–33.

theless the advantage of being rigorously verifiable or falsifiable and I will, like the myopic (*i.e.* fly-sighted) Miranda in Ingeborg Bachmann's short story "Ihr glückliche Augen", be the first to admit my *Denkfehler*, if proven wrong.²

To do so I will follow three – heavily condensed and abbreviated – lines of thought, more or less freely adapted from ideas present in the works of artists such as Hilma af Klint, Ilya Kabakov, Walid Raad, as well as from Robert Smithson: *a*) the recent metamorphosis of art itself, which seems to be evolutionary driven by a desire beyond human intentions, but where the objects of this desire *epiphanically* presents themselves as art for our imagination; *b*) that this art nevertheless does not behave and function like a concept, but rather like a germ or a bug, carried by an angelical (or demonical) vector – for instance the housefly, *musca domestica* – and finally; *c*) that this bug has always been "knowing" that, for instance, the cave paintings eventually would be realized as an art when the cinematographic dispositif of the brothers Lumière eventually became assembled in 1895, in the same way as it always *knew*, for instance, that Hilma af Klint's or Maria Sibylla Merian's work would not only be compossible, but furthermore paradigmatic, for art after "the history of art", in very much the same way, as "[t]he Jaguar in the mirror that smokes in the World of Elements knows the work of Carl Andre."³

THE ART CONTAGION

When the German priest and pomologist Korbinian Aigner (1885–1966) was included in the 2012 *Documenta 13*, this was not an exceptional inclusion, but rather part of a significant trend in recent biennials (and exhibitions in general) of including practices, which never understood themselves as having anything to do with art, *as art*. The Venice Biennial of 2013 was almost exclusively built up around this concept, and the *Documenta* included, apart from Aigner, the late Finnish pornographer and computer-futurist Erkki Kurenniemi, the Austrian quantum physicist Anton Zeilinger, and a number of other "projects", who would never describe themselves as art projects. These projects were smoothly joined with works by well-known artists, such as Walid Raad or Pierre Huyghe, which in their turn addressed this eerie topography of art in their work, corresponding

² Miranda's capacity of sight is "something a little worse than a newspaper photograph as it would look to us under a magnifying glass," but it is Beatrix, in "Probleme, Probleme," who develops the concept of "Denkfehler." The methodological stance taken here is thus motivated by Ingeborg Bachmann *Simultan* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972) together with Jean-François Lyotard *De l'apathie théorique* (*Critique* 31, no. 333 [February 1975]: 254–65).

³ Smithson, "Incidents of Mirror-Travel," 97.

to Smithson's description of the Seventh Mirror Displacement: "Are they dead roots that haplessly hang off inverted trunks in a vast 'no man's land'?"

No one could be more unconcerned about art than Korbinian Aigner. The apples (and occasional pears) he painted in watercolor, gouache or with colored pencils, stand in no relation whatsoever to the West German or International art scene of his time. They are impossible with it, in the same way that Hilma af Klint's paintings are impossible with abstract painting of the early twentieth century. Nevertheless, it was obvious for any visitor that Aigner's project was of paramount interest for art history and theory. For most of us, the inclusion of Aigner, was not only feasible, but furthermore *self-evident*. Before the huge walls and showcases of hundreds of postcard-size images, it became evident that it was all about the systematic and *archival* way of *documenting*, the *project character* of this archive, and this project's merging with the question of art and life in the shape of the *bare life* of the concentration camp prisoner through *a biological form of remembrance*, for which the grafting of the apples became a metaphor. Nothing of this is visible as such, but is rather communicated through an initiation in the art discourse, in much the same way as the knowledge of the apple varieties *KZ1* (no. 541), *KZ3* (no. 600), and *KZ4* (no. 543) among the hundreds of "ordinary" apple varieties is kept inexplicit, if the observer does not engage in the project. This is an initiation that establishes a contract between the visitor, the work and the institution in which every enunciation is undergirded by the promise that they all are mediated by art. One aspect of this, I learned after having left Kassel, was the planting of an apple-tree of one of the abovementioned varieties in Kassel, thus acting as a self-sustaining and autonomous biological vector of Aigner's work projected into the future, devoid of any "signature". The author being nothing but the reproductive evolution of the variety itself.

Aigner's project, running from 1912 to 1960, does of course represent a huge effort from its maker/medium, so much that he was criticized by his superiors for being more a pomologist than a priest. If not Aigner or his superiors, the drawings themselves nevertheless knew they were art. This is suggested partly by the limited pomological relevance they carry. The drawings are kept in a scale of 1:1, but not consistently so, and contrary to the then well-established pomological practice, they do not provide cross-sectional drawings of the core. And when transformed into an art discourse, it becomes obvious that Aigner is not even the author of the project. The nominal author of the project is not its agent, but part of its *iconography*; in the same way as a proper name is part of a novel. But more importantly, and contrary to common belief (*i.e.* the institutional theory), any author is neither to be searched for among the curators. The curators, as well as the visitors, *answers*, are responding to, an intention and an agency, and this agency is *the desire*

of art itself— hence the self-evident apparition for the initiated and the sheer incomprehensibility for the uninitiated. It is the explication of this desire that makes certain projects self-evident and self-explicatory as art projects: its contagiousness. The aesthetic response is always “of course! How could we *not* see it?” produced by the artistic discourse itself. An authorless, self-evident epiphany generated by the desires of the art world itself, which produces a beauty its promise of happiness provokes, that is: an obligation, or bond, with a perfective future.

The premise for this argument is that *if* there is to be any art of the future (*i.e.* art museums, history, collecting, etc.) it has to opt, with necessity, for a future viewed in a *perfective aspect*, else “art” would dissolve into the (contingent and imperfective) production of wares, services, and experiences. Without dwelling at this part of the argument (I have done it elsewhere), we note that any history, collecting, and discourse of art must precipitate from an already realized event in the future (a perfective future), as history is always written backwards: Tezcatlipoca “knows the Future travels *backwards*.”⁴ And this is the very reason why the idea of the “end of art” is such a persistent theme in art theory; it is the *sine qua non* of art.

THE KNOWLEDGE OF THE FACTURE

We, artists and art historians, can have no reasonable knowledge of such a perfective aspect of the future (or the past), but this incapacity is not shared by the art work. Regardless of how we look upon the object in question, its predicate as art was always there, even when it couldn’t be observed. The work of art “knows” the shape of this perfective future, precisely because it *is*, embodies and incarnates, this future event. The (specific) art work is the vector of the (generic) contagion: *art*. The future event is ossified as a pledge waiting for its fulfillment and liquidation as art, much in the same way that the upper paleolithic cave paintings was liquidated with the cinematographic device in 1895.⁵ The art work chooses its artist, who acts as the medium for the realization of *it*, as is seen from Duchamp’s concept of the ready-made as a *rendez-vous* in the future (with

⁴ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel,” 97.

⁵ On the general epistemological challenge the discovery of the cave paintings implied, see Mats Rosengren, *Cave Art, Perception and Knowledge* (London: Palgrave Macmillan, 2012); its relation to the cinematographic device: Gerald Noxon, “Pictorial Origins of Cinema Narrative: The Illusion of Movement and the Birth of the Scene in the Paleolithic Cave Wall Paintings of Lascaux,” *The Journal of the Society of Cinematologists* 4–5 (1964–65): 20–6 and Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* (IFC Films, 2010).

all kind of delays).⁶ Artists, such as Hilma af Klint, Robert Smithson, Ilya Kabakov, and Walid Raad perceive this, and their works could be viewed as models or proposals for such a perfective future of art. But more importantly, the art world itself, this intangible yet distinct agent, has always oriented itself towards such a teleology like a magnetic needle orients itself in relation to the North Pole.

What is more, with Korbinian Aigner's project, the recent reception and inclusion in the art discourse of the pioneer entomologist Maria Sibylla Merian (1647–1717), active in the decades around 1700 and daughter of the printer and engraver Matthaeus Merian the Elder, a topological transformation of the art historical narrative establishes a meaningful link between Maria Merian and Korbinian Aigner, beyond any conceivable chronology or causality. Consequently, this proximity, or non-causal inheritance, will inevitably contradict any narrative running, say, from Rembrandt to Watteau, or from Caravaggio to Goya, or whatever, fundamentally reshaping any art historical narrative into a topological (contagious) space.

The emergence of the self-evident topos created by the spacetime contagion of, for instance, Maria Merian's and Korbinian Aigner's projects, or by the establishment of the cinematographic apparatus by the brothers Lumière in 1895 with the sudden appearance of the paleolithic cave paintings the very same year, are neither arbitrary, nor necessary, but *intentional*. This intention can only express itself as art, by the desires art history and art theory creates. In a part ("Index XXVI: Red") of his performance-lecture-installation, *Scratching on Things I Could Disavow* (2007–), Walid Raad gives a rather precise description of this future's desire and workings with the past by the future Arabic artists' need for the color red, which they through telepathic contact with "Walid Raad" consequently, but unintentionally, *produces*.⁷

This corresponds to a well-known phenomenon every artist (or writer) inevitably must have noted, namely that the physical work develops an agency, a certain craving, a groove, or a gravitational field that demands to be released. The physical work starts to insist on itself, on its own logic. The modernists called this phenomenon an "inner necessity", and located this necessity in the sensibility and inner subjectivity of the artist, where-

⁶ "Préciser les 'Readymades'. En projetant pour un moment proche à venir (tel jour, telle date telle minute), *d'inscrire un readymade*.' – Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc cette cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais *à telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous. – Incrire naturellement cette date, heure, minute sur le readymade, comme *renseignements*. Aussi le côté exemplaire du readymade." Marcel Duchamp, *Duchamp du signe: Écrits*, ed. Michel Sanouillet (Paris: Flammarion, 1975), 49.

⁷ Walid Raad, "Index XXVI: Red," *e-flux* 54 (April 2014): 1–6.

as none of the recent reconfigurations (as for instance Korbinian Aigner or Hilma af Klint) seem to support such an artist-centered or anthropocentric agency. On the contrary, the intentionality seems to stem solely from *the facture of matter itself*. Another recent revelation, also perfectly answering to the desires of the art world, could illustrate this point.

In 2015 the exhibition “Allegory of Cave Painting”, at Extra City Kunsthal and Middelheim Museum in Antwerp brought together a number of contemporary artists in a framework of the so-called Branshaw, or *Gwion Gwion*, Rock Paintings in North Western Australia. The subject is controversial, mainly due to disagreements if these stylistically isolated paintings are of aboriginal origin, or if they are produced by some other, now extinct, culture, as well as due to considerable different dating of the paintings, spanning from 45,000 years to only some 2,500 years from now.⁸ These issues were not addressed by the exhibition. What attracted the interest of the art world was instead the fascinating fund by the microbiologist Jack Pettigrew and his team that these paintings were colonized by bacteria and fungi, which has formed a living pigment:

[...] colonized by red cyanobacteria and black fungi, main actants in a biofilm consisting of hundreds other, symbiotic microorganisms. Their rejuvenation (cannibalizing on preceding generations) and reciprocal sustenance (an exchange of carbohydrates and water) sustain the paintings’ chromatic vibrancy. Bacteria and fungi coproduce a process of continuous restoration, while also etching the picture deeper into rock.⁹

The desire this scientific thesis arouses in an art context is precisely this desire for an object-orientated and material agency within the very core of the work itself. This non-anthropocentric perspective is furthermore confirmed by an aboriginal guide, who as the first, albeit reluctantly, explained the provenance of the Branshaw’s rock paintings: “Long ago Kujon a *black bird*, painted on the rocks. He struck his bill against the stones so that it bled, and with the blood he painted. He painted no animals, only human-shaped figures which probably represent spirits.”¹⁰ This myth concerning the provenance of the Branshaw rock paintings has since been independently corroborated from other sources, suggesting that the aboriginals were aware of the material rejuvenation of the images and interpreted this as an evidence of their non-human origin. “For the Europeans, the

⁸ Ian M. Crawford, “Function and Change in Aboriginal Rock Art, Western Australia,” *World Archaeology* 3, no. 3 (February 1972): 310.

⁹ Mihnea Mircan, “Figure 1.,” in Mihnea Mircan and Vincent W. J. van Gerven Oei, eds., *Allegory of the Cave Painting* (Antwerp: Extra City Kunsthal / Mousse Publishing, 2015), 14.

¹⁰ Agnes Schultz, “North-West Australian Rock Paintings,” *Memoirs of the National Museum of Victoria* 20 (January 1956): 47. Crawford, “Function and Change,” 306, emphasis added.

salient question regarding the paintings has always been: *who painted them? what do they represent? what do they tell us of their authors?* These questions are not automatically the primary ones. For the Aboriginal people, they evoke very different questions: *where are they?* and *what do they want?*¹¹

WHERE ARE THEY? WHAT DO THEY WANT?

First of all, flies do play a role in art history, a marginal role, admittedly, but still curiously significant in its marginality. I am thinking of religious paintings and illuminations from Burgundy before the time of art, in later Dutch still lifes during the seventeenth century up to Ilya Kabakov's *Concert for a Fly* and other similar installations on the same theme.¹² Although flies do not play any iconographic role at all in Smithson's art, the question of agency and the observational apparatuses of flies is of course not by chance: its ubiquitous presence, its inexterminable stamina ("would come and go from all over"), and its observational apparatus (almost 360° patchwork images in low resolution but high frequency). But I believe it is Ilya Kabakov who gives the key, when he insistently links the housefly with the "little white men", the toilet, dirt, and corners, all of which points towards the specific theological and metaphysical character of the fly: angelic and subterranean; winged, omnipresent, and all-seeing, but attracted to shit and decay; together with its grotesque appearance, which it shares with most insects, of being composed of mechanical, mineral, vegetable, as well as biological parts.

Entomologically, Smithson is not referring to the fly (*muscidae*) as such, but any winged insect (*pterygota*), as he includes "dragonflies, fruit flies, horseflies" in his enumeration, and if we were to stick to the Linnaean taxonomy we would have to include butterflies and beetles as well. But there are no compelling reasons why we should prefer this discourse before any other "Chinese encyclopedia", apart from noting that – *in art* – dragonflies, butterflies, and beetles are more closely related to muscidae than the Linnaean taxonomy suggests.¹³ Compelling is, however, the fact that Smithson inconspicu-

¹¹ Adam Jaspers, "Lonely Rocks," in Mircan and Gervan Oei, *Allegory of the Cave Painting*, 83.

¹² Ilya Kabakov, *Installationen 1983–2000: Werkverzeichnis*, ed. Toni Stooss (Düsseldorf: Richter Verlag, 2003). *The Fly with Wings* (1984), no. 3; *Concert for a Fly (Chamber Music)* (1986), no. 12; *Concert for a Blue Fly and a Yellow Pencil* (1990), no. 35; *My Motherland: The Flies* (1991) and *The Life of Flies* (1992), no. 56; *Concert for a Fly* (1993), no. 71.

¹³ Jean Pucelle "refined the 'drolleries' into a fairy tale alive with birds and flowers, snails and insects; and among these a place of honor was reserved for the elegant dragonfly, *demoiselleor pucellein* popular French, which became the punning trademark of his shop." Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953), 32.

ously refers to “art” in relation to flies. It is not images or aesthetics that flies have, but *art*. That thing “art”, which in our culture has existed since the Renaissance, and from the time of Robert Smithson onward, has taken over the few other art traditions existing in the world (the Chinese, the Japanese, and the Islamic art traditions), as well as it has colonized innumerable non-art cultures and traditions into the discourse of contemporary art (African, Medieval, Aboriginal, and Paleolithic art), comparable to how “[i]nsect vectors of pandemic diseases have probably affected humans more than any other eukaryotic animals.”¹⁴ This, seemingly inevitable expansion of the art world has naturally posed an insurmountable problem for any narrative or history of art as we know it. The art pandemic has had a tremendous, *recursive*, impact on the concept of art, in such a way that our accustomed notions like “representation”, “illusion”, “expression”, “abstraction”, “ready-made”, and so on, have become more or less irrelevant, an evolution of which Smithson seems to have been perfectly aware.

Although Smithson does not inquire after any “intelligence” or “agency” as I am doing here, he is just stating it: “The Jaguar in the mirror that smokes [*i.e.* Tezcatlipoca] in the World of Elements knows the work of Carl Andre.”¹⁵ But he does give some hints regarding the “form” of this agent. In the introductory part, we are told that the “road went through butterfly *swarms*. Near Bolonchen de Rejon thousands of yellow, white and black swallowtail butterflies flew past the car in *erratic, jerky flight patterns*.”¹⁶

Swarming is an emergent, decentralized behavior especially among insects, such as bees, ants, locusts, or termites, which precisely exhibit this kind of extra-individual intelligence. Although swarming presents a wealth of attractive attributes and is typical for most insects, it does not seem to play any compelling role when it comes to muscidae, butterflies, or beetles, which are the insects most commonly encountered in art. A concept closely linked with swarm intelligence is *stigmergy*, a mechanism of indirect coordination between agents and actions, who lack any memory, intelligence or even awareness of each other, leading to the spontaneous emergence of coherent and systematic activity. One significant example of stigmergic behavior is the migration of dragonflies, beetles, and butterflies, which differs from bird migration in that it does not necessarily take the same direction each year, but furthermore due to the fact that since the migration can last over several generations to complete, the migrating insects is capable of keeping the flight pattern intact through some kind of inheritance or re-enactment.

¹⁴ David Grimaldi and Michael S. Engel, *Evolution of the Insects* (Cambridge: Cambridge UP, 2005), 5.

¹⁵ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel,” 97.

¹⁶ *Ibid.*, 96, emphasis added.

How the species manages to return to the same overwintering spots over a gap of several generations is apparently still a subject of research.¹⁷ But, to my knowledge, such stigmergy or migrating inheritance in butterflies through a medium of time or generations does not seem to apply to muscidae either.

For us, as for the medieval theologian, the fly seems devoid of any *raison-d'être*. It seems useless, and superfluous, "but also because it seemed a kind of counterfeit life, life self-realized in excess of the divine blueprint."¹⁸ And maybe it is just that. Remembering a passage in Bruce Chatwin's succinctly art theoretical novel *Utz*, the character Orlík says:

"I chose", he said, "to study *Musca domestica* within the Prague Metropolitan area."

Just as his friend Mr Utz could tell at a glance whether a piece of Meissen porcelain was made from the white clay of Colditz or the white clay of Erzgebirge, he, Orlík, having examined under a microscope the iridescent membrane of a fly's wing, claimed to know if the insect came from one of the garbage dumps that now encircled the New Garden City.

He confessed to being enchanted by the vitality of the fly. It was fashionable among his fellow entomologists – especially the Party Members – to applaud the behaviour of the social insects: the ants, bees, wasps and other varieties of Hymenoptera which organised themselves into regimented communities.

"But the fly", said Orlík, "is an anarchist."¹⁹

And this gives us a clue to why the fly, and especially the beyond comparison the most common species, the *musca domestica*, to my knowledge, without any significant swarming behavior, nor with any recognized stigmergy, nevertheless would be the most susceptible for having art – namely: its *synanthropy*; its metropolitanism and historical commensal relationship with humans, which seem to have been the very cause for the evolution and worldwide distribution of the species in the first place. The fly has accompanied humanoids and humans throughout the ages as our inseparable shadow. As such, the housefly is the most prominent transmitter of parasites, bacteria, and viruses to humans while it itself develops immunity within a couple of generations.

¹⁷ Christine Merlin, Robert J. Geagary, and Steven M. Reppert, "Antennal Circadian Clocks Coordinate Sun Compass Orientation in Migratory Monarch Butterflies," *Science* 325, no. 5948 (September 2009): 1700–1704; Charalambos P. Kyriacou, "Unraveling Traveling," *Science* 325, no. 5948 (September 2009): 1629–30.

¹⁸ Steven Connor, "Flysight," accessed January 19, 2022, <http://www.stevenconnor.com/flysight>.

¹⁹ Bruce Chatwin, *Utz* (London: Random House, 1988), 28.

In a *Portrait of a Mathematician* (Luca Pacioli) by Jacopo de' Barbari from about 1495,²⁰ a housefly sits with its sticky, padded feet right on the *cartellino* with the artist's signature, partially obscuring the date. Because this *cartellino* is not part of the image itself, but a colophon to the image, and the fly sits on it, the fly pushes the colophon back as an integral, iconographic part of the image, making the painter and date the image-space effect and the fly the real-space cause. The fly occupies the same liminal status in Petrus Christus's austere and thoughtful *Portrait of a Carthusian* (1446),²¹ situated on the *trompe-l'œil* frame, outside the image, but, within the indexical space of the signature, here exactly above the interpunct that splits "petrvs" from "xpi". A different effect is apparent in one of Carlo Crivelli's *Madonna and Child* (ca. 1480),²² where the fly sits on the parapet to the left corresponding to the *trompe-l'œil* signature on a *cartellino* attached to the watered-silk cloth with wax to the right. The Holy Figures both seem distracted by its presence, as if they were posing in a photo session, and in the very moment of exposure were disturbed by this sudden presence of the fly.

Since Erwin Panofsky first identified this iconographic quirk in the history of European painting, it has subsequently been observed in different parts of Europe during the long century before art, i.e. from the mid-fourteenth to the early sixteenth century, when it as suddenly as completely disappears.²³ It is clear that the real-space images of flies painted on the image-space or *trompe-l'œil* frames or *cartellini* are related to the story of Giotto fooling his master Cimabue, which is first documented in Filarete's treatise on architecture from the early 1460s, where Filarete says he had read "of Giotto that in one of his first works he painted flies and his master Cimabue was fooled by them, thinking they were alive, and wanted to chase them away with a cloth."²⁴ Even if based on a *topos* well known since Antiquity, it is obvious that this story can't be the cause of the *muscae depictae*, but that the anecdote is itself an expression of the quirk. The transformation of the classical *topos* from featuring a drapery or grapes into flies might, on the other hand, be due to Guerino da Verona's Latin translation of Lucian's satirical *Muscae Encomium* in 1440, which inspired Alberti to write his own adaptation.²⁵

²⁰ Oil on panel, 99 × 120 cm. Museo di Capodimonte, Napoli, Q 58.

²¹ Oil on panel, 29.2 × 21.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, 49.7.19.

²² Tempera and gold on panel, 37.8 × 25.4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, 49.7.5.

²³ Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 vols. (Princeton: Princeton UP, 1943), 2:12. André Pigler, "La mouche peinte: un talisman," *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 24 (1964): 47, 50.

²⁴ Antonio Averlino detto Il Filarete, *Tratto di architettura*, ed. Anna Maria Finoli and Lilianna Grassi, 2 vols. (Milan: Il Polifilo, 1972), 2:181. Quoted from Norman Land, "Giotto's Fly, Cimabue's Gesture, and a 'Madonna and Child' by Carlo Crivelli," *Source: Notes in the History of Art* 15, no. 4 (1996): 13.

²⁵ Kandice Rawlings, "Painted Paradoxes: The *Trompe-l'œil* Fly in the Renaissance," *Atharon* 26 (2008): 7–13.



1. Giovannino de' Grassi, "Creation of the World," with seven musca depicta and a stag beetle. Visconti Hours, ca. 1494–95. Florence: Biblioteca Nazionale, Landau-Finlay 22, f. 19.

Source: (1,030 × 1,500 pixels, file size: 1.62 MB, MIME type: image/jpeg) Public domain. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Offiziolo_-_L%27eterno_e_gli_eremiti.jpg

Anna Eörsi has identified the earliest example of a representation of real-space flies on an image-space to be Giovannino de' Grassi miniature painting "Creation of the World", in the *Visconti Hours*, dating from around 1394– 95.²⁶ Seven flies (and a stag

²⁶ Biblioteca Nazionale, Florence, Landau-Finlay 22, fol. 19; Anna Eörsi, "Puer, Abige Muscas! Remarks on Renaissance Flyology," *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae* 42 (2001): 7–8; Edith W. Kirsch, *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti* (University Park and London: College Art Association / The Pennsylvania State UP, 1991), 55, 89–92, ill. 60.

beetle, that is a *scarabaeoid*), in life-size and seen from above, are all welcome to walk on the page with their sticky, padded feet, in order to get a close look. They are *on* the image – partly joining us in our observation, and partly irritating and obfuscating our view – and in this case, outside of the creation, as if insects were not created by God but rather some kind of ready-made remnants, or cast shadows of invisible entities. This would at least be Ilya Kabakov's interpretation.

Due to the fact that these real-space representations "landed" on manuscript illuminations and panel paintings during the century before art, just to disappear altogether – or dissolve into the image-space – during the sixteenth century onwards, the flies acts as if agents or vectors in the establishment of this art. This is further emphasized by the fact that the flies are almost always depicted close up to, or even above, the signatures, as if correcting or demean them. This resonates curiously with the mischievous misspelling of the Arabic artists' names, communicated by the artists of the future, in Walid Raad's "Index XXVI: Red". But the reason, the performance-lecturer speculates, is because the future artists need the *color red* that will eventually surface with the sprayed corrections.²⁷

In a signed painting by Derick Baegart, *St Luke Painting the Virgin* (ca. 1470),²⁸ the signature is placed on a jug on a cabinet in the back of the room where St Luke is painting, immediately adjacent a trompe-l'œil fly, albeit within the image-space of the picture, but more conspicuously, further in the right background we see *an angel grinding the color red*,²⁹ as if prefiguring "Index XXVI: Red" of Walid Raad. The *St Luke*-picture is the model from which the centerpiece – of lesser quality, and without signature and fly – of a *St Luke Altarpiece* is copied. The altarpiece (and *a fortiori* the panel) – so argues Felix Thürlemann – is in turn a close copy of a lost original altarpiece by Robert Campin,³⁰ and if Baegert copied every detail meticulously, then the lost original of Campin would be the earliest *musca depicta* on a panel, and would then date from the 1420s.

"Nevertheless, flies are attracted to such riddles. "The "riddles" Smithson refers to are of topological nature: "dislocated North and South poles", "poles that have slipped from the geographical moorings of the world's axis", "poles that have slipped from the geographical moorings of the world's axis", establishing and marking local, peripheral places, "regions of the mind fixed in mundane matter" as marking a "dizzy path from one doubtful point to another."³¹ Although based on very few artefacts, it has been argued

²⁷ Raad, "Index XXVI: Red," 4–6.

²⁸ Oil on panel, 113 × 82 cm. Westfälisches Landesmuseum, Münster, no. 59.

²⁹ Eörsi, "Puer, Abige Muscas!," 17.

³⁰ Felix Thürlemann, "Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain: Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, no. 4 (1992): 524–64.

³¹ Smithson, "Incidents of Mirror-Travel," 101.

that the earliest representations of insects in Olmec art and writing, notably as a letter in a yet unknown writing system, functioned precisely as a transcendental vector identified as the *axis mundi*;³² that is the mobile, dislocated topological axis flies are attracted to.

John Dee depicted this *axis mundi* in his "Circumpolar chart" (1580),³³ with its magnetic rock, *rupes nigra*, based on information received from Gerard Mercator.³⁴ The source of Mercator, the otherwise unknown Jacob Cnoyen (active during the last quarter of the fifteenth century), must nevertheless, directly or indirectly, have informed Hieronymus Bosch of this polar rock, as can be plainly seen on the central axis of the central panel of his *Garden of Earthly Delights*, which obviously interprets Cnoyen's description of the North Pole (as the center of the world), but where the central rock is rendered as a kind of spherical glass, crystal rock, or bizarre *arkhitekton*. Dee had access to, and used, Chinese maps for the Far Eastern part of his "Circumpolar chart",³⁵ and somehow, through some strange enantiomorphism, this idea of *rupes nigra* came to mirror one of the central topos in Chinese art: *the readymade rock*, which presented itself for the susceptible mind.³⁶ And here we should not forget what John Onians reminds us of, namely that Pliny the Elder's reports of the painters and sculptors of Antiquity "are not introduced as histories of art at all, but as accounts of how earth, metals and stones are transformed by man for his use. [...] Sculpture and painting appear only because Pliny need to give an account of the processing first of metals and then of stones."³⁷

³² Arnaud F. Lambert, "Insectiforms in Olmec-Style Art and Writing," *The Post Hole*, no. 34 (2014): 17–24.

³³ Robert Baldwin, "John Dee's Interest in the Application of Nautical Science, Mathematics and Law to English Naval Affairs," in Stephen Clucas, ed., *John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought* (Dordrecht: Springer, 2006): 102.

³⁴ "In the midst of the four countries is a Whirl-pool [...] into which there empty these four indrawing Seas which divide the North. And the water rushes round and descends into the Earth just as if one were pouring it through a filter funnel. It is four degrees wide on every side of the Pole, that is to say eight degrees altogether. Except that right under the Pole there lies a bare Rock in the midst of the Sea. Its circumference is almost 33 French miles, and it is all of magnetic Stone [...] This is word for word everything that I copied out of this author [Jacobus Cnoyen] years ago." E. G. R. Taylor, "A Letter Dated 1577 from Mercator to John Dee," *Imago Mundi* 13 (1956): 60–1.

³⁵ Baldwin, "John Dee's Interest," 101.

³⁶ John Hay, *Kernels of Energy. Bones of Earth: The Rock in Chinese Art* (New York: China Institute, 1985); John Hay, "Structure and Aesthetic Criteria in Chinese Stones and Art," *RES* 13 (1987): 6–22; Michele Matteini, "The Story of a Stone: Mi Fu's Ink-Grinding Stone and its Eighteenth-Century Replications," *Arts Asiatiques* 72 (2017): 81–96.

³⁷ John Onians, *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome* (New Haven: Yale University Press, 1999), 233.

JOHN DEE, THE CONTEMPORARY ARTIST

The concept of a history of art, formed by Vasari, through Winckelmann up until modernism, is that the discourse of art continuously evolves through temporal causality. Cimabue and Giotto are the causes of Masaccio and Ghirlandaio, who again are the causes of Raphael and Michelangelo; Pollock and Newman are the consequences of Kandinsky and Mondrian, who in their turn are the effects of Monet and Cézanne, who are the effects of Courbet and Manet. In this way the art historian has access to earlier art through a methodological "reverse engineering." Any formal, iconographic, or semiotic feature in a work can be explained (interpreted) through this causal-historical engineered excavation of meaning. With the recent receptions – or rather: *epiphanies* – of Maria Sibylla Merian, Hilma af Klint, and Korbinian Aigner, among many others, the historiographical coherence of this methodology is altogether annihilated (not to speak of contemporary art practices). Any meaning, *including history*, of their practices, as works of art, must obviously stem from elsewhere.

Thus, the art historical relevance of Hilma af Klint's practice is not – as often stated – any pioneering abstraction. Klint's art stands in no relation whatsoever to the question of post-impressionism, cubism, suprematism, or neo-plasticism. It does not even concern the question of abstraction as such, nor does it concern other typical modernist concepts as expression, realism, significant form, or any other such conceptual currencies from the early twentieth-century art. It is an implicit feminist project, opposing the male dominated art historical narrative by "going underground", and in this way undercutting the roots of this narrative. But what makes her practice momentous is first and foremost its project character, her re-definition of the author-function, first through the collaborative practice in the group "De Fem" (*The Five*), later through her communication with (the named) higher intelligences, giving her their assignment and defining the meaning and form of the images. These intelligences (Amaliel, Gregor, a Rosicrucian from the fifteenth century [*sic!*]...) knows her art in the future; that the project was already realized in a perfective aspect: "In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca – demiurge of the "smoking-mirror." "All those guide books are of no use", said Tezcatlipoca, "You must travel at random, like the first Mayans, you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art."³⁸

Smithson's use of Tezcatlipoca as the informing agent throughout the essay, is not by chance. Tezcatlipoca, which means "smoking mirror" in classical Nahuatl, is a black deity linked with sorcery and divination through his main attribute, the obsidian mirror.

³⁸ Smithson, "Incidents of Mirror-Travel," 93–4.

Smithson knew of these mirrors through his artist-friend Michael Heizer's father, Robert Heizer, a distinguished archaeologist who did some substantial works on Olmec obsidian mirrors and they are obviously connected to Smithson's ideas on enantiomorphism, that is mirrored symmetries. This enantiomorphic figure or obsidian mirror is used throughout Smithson's Yucatan-essay, often in a surprising context, as the rear-view mirror of a car or the like.

Apart from a number of other "glasses" and "stones", it was precisely such an Aztec obsidian mirror that John Dee, with his scrying collaborators, used in their communication with the intelligences. "The *speculum* brought by the angel might be the obsidian mirror in that Dee at first mistakes it for a round shadow [...]."³⁹ Although the provenance to Dee of the obsidian mirror in the British Museum is not firmly established,⁴⁰ this is of limited relevance in this topological (enantiomorphic) perspective: Horace Walpole, the antiquarian, collector, writer, and art historian, who first claimed that the *stone* was used by John Dee in the Actions, had already in 1784 produced the association of the activities of John Dee to Tezcatlipoca, the "Smoking Mirror", without the slightest idea of its Aztec provenance, but on the other hand unwittingly explaining why the Apparitions in the Actions more often than not are accompanied with smoke.⁴¹

³⁹ Christopher L. Whitby, *John Dee's Actions with Spirits: 22 December 1581 to 23 May 1583*, 2 vols., PhD diss., University of Birmingham, 1981, 1:140.

⁴⁰ *Ibid.*, 1:138–141; Silke Ackermann and Louise Devoy, "The Lord of the Smoking Mirror: Objects Associated with John Dee," *Studies in History and Philosophy of Science* 43, no. 3 (2012): 542–43; Stuart Campbell et al., "The Mirror, the Magus and More: Reflections on John Dee's Obsidian Mirror," *Antiquity* 95, no. 384 (2021): 1550; Deborah E. Harkness, *John Dee's Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature* (Cambridge: Cambridge UP, 1999), 30; György E. Szőnyi, *John Dee's Occultism: Magical Exaltation through Powerful Signs* (Albany, NY: State University of New York Press, 2004), 205–6. The most compelling argument for that the obsidian mirror in the British Library really stems from Dee, is to be found in documents during the settlement of John Pontois's estate (Pontois being an alchemist and an intellectual associate and scryer for Dee during his last years) after his death in 1624 by another late associate of Dee, Patrick Saunders: "Saunders described Pontois's double study, which contained some of Dee's books, a few old trunks, 'a Table [...] which Pountys [sic] rec[k]oned to be of great value,' and a 'stone or Jewell of Cristall'. Hawes's description of the double study was more detailed. The grocer referred to 'a certain round flat stone like a Christall which Pountis said was a stone which an Angell brought to doctor dye wherein he did worke and know many strange things.' The valuable table was also more fulsomely described as a Table with Characters and devises uppon it which was kept covered by the said Pountis in the innermost of the upper studdyes." Julian Roberts and Andrew G. Watson, *John Dee's Library Catalogue* (London: The Bibliographical Society, 1990), 61. Quoted from Harkness, *John Dee's Conversations with Angels*, 219.

⁴¹ Whitby, "John Dee's Actions with Spirits," 2:50–1, 130–31, 163, 188–89, 271, 392.

If not causally linked with any main current of modernism, Hilma af Klint's practice is on the other hand perfectly *compossible* with the practice of John Dee, and furthermore casting a partly new light on the sense and meaning of Dee's quest for knowledge with his otherwise – even if we try to apply a period eye – unconventional blending of scientific, hermetic, and magical discourses.⁴² It is true that the recent recognition of Hilma af Klint first and foremost is incited by her *paintings*, being the conventional artistic medium. But the *dispositifs* motoring this reconfiguration of art are, as said, nevertheless located in the hermeticism, the collaborative and non-anthropocentric practices, and especially the *performative* aspect of her work (without which the paintings would never have been exhibited in the first place). This becomes clear when we consider some other remarkable re-appearances, like the one's of Sophie Taeuber-Arp and "The Baroness", Elsa von Freytag-Loringhoven, both propelled by their *performative practices* and not at all by their "Dada sculptures." The latter pointing at the activities of Anita Berber and Sebastian Droste as navigational stars of any future art.⁴³

This shift in contemporary art, from artefact to performativity, has some dramatic consequences, which of course have been operative all the time in every art tradition labelled "primitive." The most fundamental consequence, succinctly observed by Nelson Goodman, being the *allographic* character of the performative arts, as opposed to the *autographic* character of physical works like paintings.⁴⁴ "Where does that leave the art object? If European art is necrophilic, mobile and semiotic, the art of the Ngarinyin and Murinbata is generative, spatial and performative."⁴⁵ This implies that the performative art work can only be disseminated through series of re-enactments or "installations." But as the art institutions are intrinsically dependent on exhibitable and reproducible artefacts, it has to transform any "document" (and other remnants) from its status as historical record towards an exhibitable and reproducible artistic expression for esthetic apprehension.⁴⁶

⁴² "[T]o approach prognostication on a strictly scientific ground, [...]" Szőnyi, *John Dee's Occultism*, 157.

⁴³ Anita Berber (1899–1928) and Sebastian Droste (1898–1927), dancers and performers, published their version of a 'Mnemosyne-Atlas': *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Wien: Gloriette Verlag, 1923). Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 331–33.

⁴⁴ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett, 1976), 13.

⁴⁵ Jasper, "Lonely Rocks," 91.

⁴⁶ As for instance Hilma af Klint's *Notebooks*, Maria Sibylla Merian's *Publications*, but as a logical consequence, numerous 'non-art' documents as well, e.g. Walter Benjamin's *Notes* as well as Aby Warburg's *Manuscripts*.

It is not without pride that Dee recalls his very first performance, with which he already as a young man gained a certain reputation as a magus:

Hereupon I did sett forth (and it was scene of the University) a Greeke comedy of Aristophanes, named in Greek **Εἰρήνη**, in Latin, *Pax* with the performance of the *Scarabeushis* flying up to Jupiter's pallace, with a man and his basket of victualls on her back: whereat was great wondring, and many vaine reports spread abroad of the meanes how that was effected.⁴⁷

As if a human-size stag beetle flew up onto the ceiling of Trinity Hall with its "sticky, padded feet, in order to get a close look."

⁴⁷ John Dee, "The Compendious Rehearsal," in *Autobiographical Tracts of dr. John Dee*, ed. James Crossley ([Manchester]: Printed for the Chetham Society, 1851), 5–6. In his *Mathematicall Preface* from 1590 he gives it a broader perspective when he describes the "Thaumaturgike," the art of making "straunge workes, of the sense to be perceived, and of men greatly to be wondered at." John Dee, "Mathematicall Preface" in Euclid et al., *The Elements of Geometry of Euclid of Megara*, trans. Henry Billingsley (London: Iohn Daye, 1570), sign. A1, <https://www.loc.gov/item/03020856/>. "Thaumaturgike" is one of the nineteen arts described by Dee as derivative from mathematics. Among these we note "Musike," "Architecture," and "Zographie," the latter being Dee's term for painting (and sculpture).

KAIROS AND THE ANNUNCIATION

INCARNATION AND THE CRITICAL MOMENT

BARBARA BAERT

*“...there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.
The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.”*

T. S. Eliot (1888–1965)
Four Quartets (1941)

*

Since the Early Christian origin of the theme of the Annunciation to Mary, scholars have been concerned with its iconography and the legitimacy of the culture of the image as such. For is not the mystery of God-become-flesh precisely the emanation of an invisible Visage into the visibility of the Son? And is not this emanation analogous to that other mystery: the possibility of expressing the divine artistically – tracing it in line and colour in the world of time and space?

This brings me to the subject of this paper: ‘the now-time’. The Annunciation touches on a startling double paradox. The Incarnation continues to escape us due to its ‘visible invisibility,’ but also installs this mystery of the image in a split second, in a breach in time, as in Eliot’s *the unattended Moment, the moment in and out of time*. This is the Kairos or the ‘occasion time’: the interval between moments that holds potential. In the ‘now’ they turn into ‘pregnant moments’. Hence, in this essay I will revisit the Quattrocento iconography of the Annunciation from the standpoint of ‘Kairotic energy’. I will argue that by looking at the works of Sandro Botticelli (1444–1510) and Francesco del Cossa (1436–1478) the devotional interchange between image and beholder in this period is unlocked by pictorial (self-)reflection on the Incarnation as the ‘critical moment’.

KAIROS' WINDOW OR THE SELF-AWARE IMAGE

The process of becoming flesh has installed itself as the *punctum*, as the revolution, as the knot in the Christian history of salvation. We cannot know this knot, but we can sense it in part. Only through unarticulated intuition does the knot unfold itself, untangle itself before our eyes, because of the vigilance of an insight that resides in the chamber of mystery. When the angel entered the room and startled its occupant, something that had long remained hidden collapsed in time and space.

Paul writes in his Letter to the Hebrews, 1, 7–8: "Of the angels he says, 'He makes his angels winds, and his servants flames of fire.' But of the Son he says, 'Your throne, O God, is forever and ever.'" (For Christ is more divine than the winds.) Pseudo-Dionysius the Areopagite (late fifth – early sixth century) writes:

The fact that [the angels] are named winds denotes their rapid action, passing almost instantaneously to all things, and their transporting movement in passing from above to below, and again from below to above, [...]. But perhaps someone would say that the appellation of wind, to the aerial spirit, also denotes the Divine likeness of the Heavenly Minds.¹

Isidore of Seville (c. 560–636) connected wind, angels, and their invention by artists: "In defence of the free fantasy of the painters, they [the angels] are given wings to allude to their rapid movement [through the air], precisely as in the poets' fables, where the winds had to be represented with wings to signify their swiftness."²

The spectrum of winged wind and aerial beings such as *pyschè* and Christian angels is of a piece with the Greek notion of the flying passage or sudden alighting of a particular deification: Kairos, the embodiment of the right moment.³ In what follows I will briefly

¹ Pseudo-Dionysius the Areopagite, "Perì tes uranías hierarchías," trans. John Parker, in *The Works of Dionysius the Areopagite. Part II. The Heavenly Hierarchy* (London: James Parker and Co., 1899), 61. See also Thomas Raff, "Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen," *Aachener Kunstblätter* 48 (1978–1979): 158.

² Quoted after Alessandro Nova, *The Book of the Wind: The Representation of the Invisible* (Montreal: McGill-Queen's University, 2011), 48; See also: *The Etymologies of Isidore of Seville*, trans. Stephen A. Barney et al., (Cambridge University Press, 2010), VII.v.3. (p. 160): "For this reason the license of artists makes wings for them, to signify their swift course on all their missions, just as in poetic fiction the winds are said to have wings to indicate their speed." "*Quibus (sc. Angelis) ideo pictorum licentia pennas facit, ut celerem eorum in cuncta discursum significant, sicut et iuxta fabulas poetarum venti pennas habere dicuntur, propter velocitatem.*"

³ John E. Smith, "Time and Qualitative Time," in Phillip Sipiora and James S. Baumlin, eds., *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis* (Albany: SUNY Press, 2002), 46–57.

sketch the *Nachleben* of this fruitful concept and of the Greek deity, before re-alighting at the Annunciation. As will become apparent, the ancient figure of Kairos survived in Christian culture semantically and iconographically, by finding host bodies: on the one hand Fortuna / Occasio,⁴ and on the other his Christian avatar, the angel.⁵ The angel, after all, is just like Kairos an aerial being that breaks through chronos time, both announcing and representing the crucial moment for action.

Let us explore the concept of Kairos more deeply:⁶

The origin of the Greek concept of *kairós* refers to an important, yet vulnerable place of the body.⁷ In its original Greek meaning, it is closely related to the Homeric (c. 750 BC) '*to kairion*': the place where the body can be 'hit' most efficiently, there where life is most endangered: the place where the stone thrown by Hector hit Teucer (Iliad 8:48).⁸ There is also a nominal relationship with the term '*kairos*' found in Homeric weaving terminology, which is the technical term for the shed bar.⁹ In weaving, the shed is the temporary separation between upper and lower warp yarns through which the weft is woven. The shed is created to make it easy to interlace the weft into the warp in order to create woven fabric (Fig. 1).¹⁰ For a long time Kairos had no anthropomorphic representation.¹¹

⁴ Philine Helas, "Fortuna-Occasio: Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst," *Städel-Jahrbuch* 17 (1999): 101–24.

⁵ Elżbieta Jastrzębowska, "New Testament Angels in Early Christian Art: Origin and Sources," in Kazimierz Lewartowski, ed., *Mediterranean and non-European Archeology* (Warsaw: University of Warsaw, 2011), 153–64.

⁶ See for the monograph: Barbara Baert, *From Kairos to Occasio along Fortuna. Text / Image / Afterlife: On the Antique Critical Moment, a Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495–1510) and the Fortunes of Aby Warburg (1866–1929)* (Trunhout: Brepols & Harvey Miller, 2021).

⁷ Doro Levi, "Il Kairos attraverso la letteratura Greca," *Rendiconti della reale Accademia Nazionale dei Lincei: Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 5, no. 32 (1923): 261–62.

⁸ Henry George Liddell and Robert Scott, "kairios; kairós," in Henry-George Liddell et al., *A Greek-English Lexicon*, 979 (Oxford: Oxford University Press, 1996).

⁹ Richard Broxton Onians, *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate: New Interpretations of Greek, Roman and Kindred Evidence, also of Some Basic Jewish and Christian Beliefs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 102–22, 345.

¹⁰ Ellen Harlizius-Klück, *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik* (Berlin: edition ebersbach, 2004), 103: the drawing of the *kairos* on the loom on this page; Barbara Baert, "Life is Short, Art is Long, Crisis is Fleeting: Kairos or Weaving the Right Moment," *Textile: Cloth and Culture* 19, no. 1 (2021): 26–48.

¹¹ Bruno Snell, *Leben und Meinungen der Sieben Weisen* (Munich: Heimeran Verlag, 1952), 102; Mario Untersteiner, *I sofisti*, 2 vols. (Milan: Lampugnani Nigri, 1967), 1:190–94; Mario Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro* (Messina: Casa Editrice G. D'Anna, 1951), 87–102; Luigi Leurini, "A proposito di Kairos," *La Parola del Passato* 28 (1973): 207–9.

Herodotus (485–425/20 BC) recounts how occasion became personified in the god Kairos, and the geographer Pausanias (c. 115–180) mentions a sanctuary for Kairos. The former tells his reader that Kairos is the youngest son of Zeus and is venerated together with Hermes.¹²

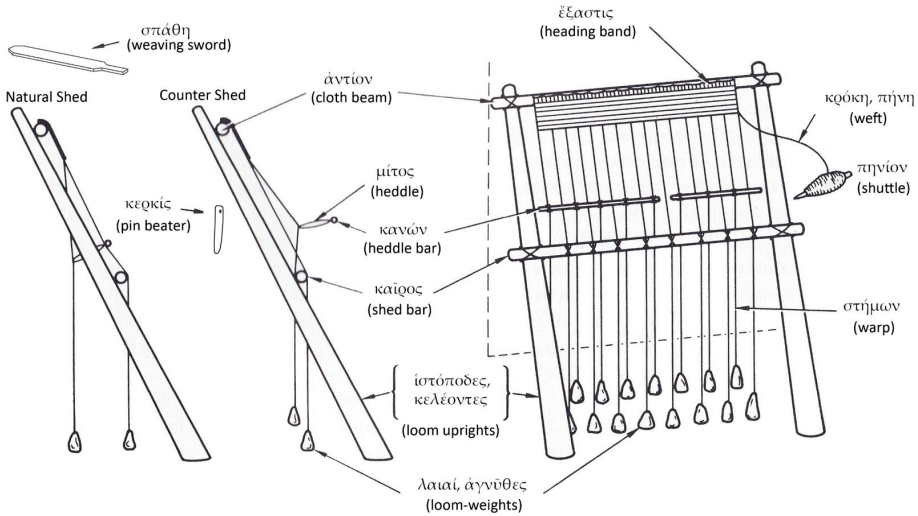


Fig. 1. Drawing of Kairos in weaving terminology, or the technical term for the shed bar. Image © Ellen Harlizius-Klück, *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*, (Berlin: edition ebersbach, 2004), 103.

The late-antique copy in relief of the Kairos by Lysippos (second century BC), now in the Museo di Arte Greco-Romana of Turin, shows how the ancient deity Kairos was imagined (Fig. 2).¹³ The wings at his feet he borrowed from Hermes; the wings on his back make him akin to Psyche and aerial beings. Through the stance of his body Kairos simultaneously connects the acts of landing and instantly flying off again. The scales balance on a cutting edge, which refers to the precariousness of the equilibrium and to the

¹² Herodotus, *The History of Herodotus*, vol. 1, trans. G. C. Macaulay, Project Gutenberg License, accessed July 11, 2022, <http://www.gutenberg.org/files/2707/2707-h/2707-h.htm>; Arlene Allan, "Situational Aesthetics: The Deification of Kairos, Son of Hermes," in Emma Stafford and Judith Herrin, eds., *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium* (Aldershot: Ashgate, 2005), 123–34.

¹³ Andrew F. Stewart, "Lysippan Studies. 1. The Only Creator of Beauty," *American Journal of Archaeology* 82, no. 2 (1978): 164–65, no. 23, with images and a list of surviving copies.

virtue of finding the right measure at the right moment.¹⁴ For the Greeks, this perfect integration is expressed in the idea of the *erèmia* (*ἐρημία*): the ‘pregnant pause’ or the interval between two consecutive moments.¹⁵ For Lysippos, Kairos was an artistic manifesto on the possibilities of sculpting as an art form and the contribution of the god of opportunity to the definition of the arts.¹⁶

The epigram by Posidippus of Pella (mid-third century BC) describes the sculpture as follows:¹⁷



Fig. 2. Kairos relief following the Lysippos model, second century BC. Marble. Turin, Museo di Arte Greco-Romana. Image © Museo di Arte Greco-Romana, Turin

Who, whence is thy maker? Sicyon. His name is what? Lysippus. What art thou? Kairos, the all-subduer. Why doest thou stand on the tips of thy toes? I turn forever. Why hast thou double wings on either foot? I fly carried by the wind. In thy right hand why carriest thou a razor? To men a sign that quicker than any edge I am. But thy hair, why is it over the eye? In order to be grasped, forsooth, by him that meets me. The back of thy head, why is it bald? Because he, whom I have once rushed by with winged feet,

¹⁴ Dietrich Boschung, *Kairos as the Figuration of Time: A Case Study*, eds. Günter Blumberger and Dietrich Boschung, *Morphomata Lectures Cologne 6* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2013); Paul Moreno, *Lisippo: L'arte e la fortuna*, exh. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni (Milan: Fabbri, 1995).

¹⁵ Cyril Mango, Michael Vickers, and Eric D. Francis, "The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues," *Journal of the History of Collections* 4, no. 1 (1992): 89–98; Sarah Guberti Bassett, "Excellent Offerings: The Lausos Collection in Constantinople," *The Art Bulletin*, 82, no. 1 (2000): 6–25.

¹⁶ Jerome J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), 56–8. In Trogir (Tragurium) in Croatia a relief dating back to the third century BC was kept. It was, therefore, even older than the *aemulatio* of Turin. It is located in the local Municipal Museum, but it used to be in possession of the Benedictine nuns of the city of Trogir. Dietrich Boschung also discusses a relief of the Museum of the Acropolis in Athens. It is presumed that the relief contains a depiction of Kairos' leg (Boschung, *Kairos as the Figuration of Time*, 19) and a relief in Sint-Petersburg, The Hermitage (*Ibid.*, 42). The latter Kairos wears a beard according to Tempus (cfr. *infra*). The relief may have been partially re-worked in modern times.

¹⁷ Stewart, "Lysippan Studies. 1," 163–71; Francesca Angiò, "Il nuovo Posidippo (2001–2003)," *Papyrologica Lupiensia* 12 (2003): 7–68.

will never grasp me afterwards, though he desire it. Why did the artist fashion thee? For thy sake, o stranger, he placed this warning lesson into the doorway.

Kairos also became a key concept in the New Testament as *tempus* or *momentum*.¹⁸ In the Gospel *kairos* means the moment of the appointment with God. *Kairos* is a time of fulfilment as well as the end of time, as in Mark 1, 15: "The time (*kairos*) is accomplished, and the kingdom of God is at hand: repent and believe in the gospel!" Phillip Sipiora points out that the *kairos* of the New Testament fundamentally refers to a 'culminative' notion of time: the time 'unto', the time that is ultimately eschatological. The kairotic 'accumulations' in time reveal the epiphany of the time of God: "the divine arrangement of time adjusted to the economy of salvation."¹⁹ For Paul the concept of *kairos* is a "critical moment" for the revelation of the testimony of redemption and incarnation. "For there is one God and one mediator of God and men, the human Christ Jesus, the one who gave himself as a ransom on behalf of all – a testimony to be given at the right time [Kairos]" (1 Tim. 2:5–6).

The fourth-century Coptic limestone relief from Thebes – now at the National Museum of Cairo – is the earliest adaptation of a Christianized *Kairos*. The winged *Kairos* with a diadem, wheel, and scales as his attributes looks a lot like an archangel (Fig. 3).²⁰ In the far-left corner stands a grieving figure, representing *Metanoia* or *Poenitentia* with her hand characteristically touching her head. The female figure that *Kairos* appears to be trampling underfoot probably personifies *pronoia* or *prudencia*.²¹ The tension between *Kairos* and the figure of *Poenitentia* could be read in the epigram of Decimus

¹⁸ Odile Flichy, "Temps de Dieu, temps des hommes... La fonction narrative de **καιρός** et **χρόνος** dans l'intrigue des évangiles synoptiques," in Hans Ausloos and Didier Luciani, eds., *Temporalité et intrigue: Hommage à André Wénin*, Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 296 (Leuven: Peeters Publishers, 2018), 208–9 with table: *Kairos* in Marc: 5, in Matthew: 10, in Luke: 12; *Chronos* in Marc: 2, in Matthew: 3, in Luke: 7.

¹⁹ Phillip Sipiora, "Kairos: The Rhetoric of Time and Timing in the New Testament," in Sipiora and Baumlín, *Rhetoric and Kairos*, 121.

²⁰ The Index of Medieval Art (Princeton) identifies the male figure as "Opportunity or Nemesis"; Paul Lacroix, *L'école et la science jusqu'à la Renaissance* (Paris: Firmin-Didot & Cie., 1887): "La roue de Fortune"; Ormonde Maddock Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford: Clarendon, 1911), 346, 374, figs. 204, 221; Otto Kurz, "Ein insulares Musterbuchblatt und die byzantinische Psalterillustration," *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 14 (1937–1938): 87, note 4; Henry Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art," *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977): 146–47, figs. 42–43.

²¹ Silvia Mattiacci, "Da 'Kairos' a Occasio: Un percorso tra letteratura e iconografia," in Lucio Cristante and Simona Ravalico, eds., *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità IV* (Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2011), 146.

Magnus Ausonius (c. 310–c. 395), who was most likely the source of this iconography.²² I will return shortly to this important source.



Fig. 3. Coptic Kairos relief, third–fourth century. Limestone. Cairo, National Museum. Image © National Museum, Cairo

²² Ausonius describes the dialogue between Occasio and Poenitentia (Greek: *Metanoia*, remorse) from a sculpture which he ascribes to Phidias (480–430 BC). Occasio says “*Sum dea quae rara et paucis occasio nota*” (12, v. 3), and Poenitentia answers: “*Sum dea quae facti non factique exigo poenas, nempe ut paeniteat: sic metanoea vocat*”; Alfonso Traina, “Su Ausonio ‘traduttore,’” in Traina, ed., *Poeti latini (e neolatini)*, vol. 3. (Bologna: Pàtron Editore, 1989), 171–77; Georgia S. Nugent, “Ausonius’ ‘Late-Antique’ Poetics and ‘Post-Modern’ Literary Theory,” in Anthony J. Boyle, ed., *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. Flavian Epicist to Claudian* (Berwick: Aureal Publications, 1990), 236–60; Roger P. H. Green, ed., *The Works of Ausonius* (Oxford: Clarendon Press, 1991); Nigel M. Kay, ed., *Ausonius: Epigrams* (London: Duckworth, 2001), 98–103, 102: “*Crine tegis faciem*”; Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (Leiden: Brill, 2014), 202–5.

The ambo of the church in Torcello also features a relief dedicated to Kairos (Fig. 4).²³ It is assumed that the sculpture was made under the rule of Doge Domenico Contarini (1043–1070) for the St Mark's Basilica in Venice. The relief ended up in Torcello in the fifteenth century.²⁴ On the left, we see a personification of *Nike/Victoria*, while on the right *Metanoia/Poenitentia* touches her head out of frustration. On each side, we see an old man and a young man. The young man had grasped Kairos' forelock. The old man has missed Kairos.²⁵ The motif of the wheel, borrowed from Fortuna, makes the scene even more dramatic.²⁶ The fact that Kairos was, moreover, integrated into the church's ambo, the lectern from which the Gospel is proclaimed, is no coincidence.²⁷ In the Greek Orthodox Church, the deacons call out before the gospel: **Καίρος του ποιήσα τω Κυρίω** (*Kairos tou poièsa tō Kyriō*): "It is time [*kairos*] for the Lord to act". This points to a con-

²³ Raffaele Cattaneo, *Architecture in Italy, from the Sixth to the Eleventh Century: Historical and Critical Researches*, trans. Isabel Curtis-Cholmeley (London: Unwin, 1896), 235; André Grabar, *Sculptures Byzantines du Moyen Âge. II. Xe–XIV siècle*, eds., André Grabar and Jean Hubert, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 12 (Paris: Picard, 1976), 115–17; Renato Polacco, "Considerazioni sulle sculture di Torcello nel contesto della problematica delle origini di Venezia. I plutei di Kairòs e di Issone," in Gustavo Traversari, ed., *Le origini di Venezia: Problemi, esperienze, proposte. Symposium italo-polacco Venezia 28–29 febbraio–1–2 marzo 1980* (Venice: Marsilio Editore, 1981), 139–42; Fulvio Zuliani, "Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII," in Rodolfo Palucchini, ed., *Storia di Venezia: Temi. L'arte* (Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994), 21–144; Charles E. Nicklies, "Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: The Crypt Mosaic at San Savino," *Gesta* 34, no. 2 (1995): 108–25; Gianpaolo Trevisan, "Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello," in Fulvio Zuliani, ed., *Veneto romanico* (Milan: Editoriale Jaka Book Spa, 2008), 72–3; Guido Tigler, "Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana," in Gianmatteo Caputo and Giovanni Gentili, eds., *Torcello: Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente* (Venice: Marsilio Editore, 2009), 144; Gerhard Wolf and Manuela De Giorgi, "I tempi e lo spazio delle immagini," in Caputo and Gentili, *Torcello*, 155–57; Mattiacci, "Da 'Kairos' a Occasio," 146–47; Sibylle Appuhn-Radtke, "art. Occasio," RDK Labor, accessed March 4, 2019, <http://www.rdklabor.de/wiki/Occasio>.

²⁴ Thomas Creissen, "La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello," in Anne Baud, ed., *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge* (Lyon: Maison de l'Orient, 2010), 128: "Dans un cas comme dans l'autre, ces sujets seraient une allusion à la personne du Doge vénitien et à sa politique avisée (châtiment des traîtres, éloge du choix du « bon moment », du sens diplomatique). R. Polacco suppose que ces plaques formaient les parapets de la tribune du Doge située à S. Marco au XIe s., hypothèse à vrai dire non dénuée de charme."

²⁵ There is a relationship between the iconography of the ages of men; Nicklies, "Cosmology and the Labors of the Months," 108–25.

²⁶ For the more general discussions of the Fortuna legends: Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels* (Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1987).

²⁷ Gustav Soyter, "Kairos," *Philologische Wochenschrift* 48, no. 22 (1928): 1168.

nection between liturgical time and the time of God in eternity,²⁸ and also launched a concept of time that places the epiphanic opening within the liturgical space.²⁹

Now we return to the Annunciation.



Fig. 4. Relief with Kairos, eleventh or twelfth century. Marble. Torcello, Cathedral Saint Fosca. Image © Saint Fosca Cathedral, Torcello

²⁸ Athanasios G. Semoglou, "Kairos and Bios in an Ambo relief in Torcello: An Allegorical Interpretation of the Fifth Homily of John Chrysostom," in Helen G. Saradi, Aikaterini P. Dellaporta, and Theoni Kollyropoulou, eds., *Acts of the International Congress: Concepts of the Byzantine Time, 29–30 Mai 2015, Byzantine and Christian Museum of Athens* (Athens: Byzantine and Christian Museum, 2018), 227.

²⁹ Further reading in Paul S. Minear, "The Conception of History in the Prophets and Jesus," *Journal of Bible and Religion* 11, no. 3 (1943): 156–61; Paul S. Minear, "Time and the Kingdom," *The Journal of Religion* 24, no. 2 (1944): 77–88; Edmund Perry, "The Biblical Viewpoint," *Journal of Bible and Religion* 27, no. 2 (1959): 27–132; Paul L. Hammer, "Myth, Faith, and History in the New Testament," *Journal of Bible and Religion* 29, no. 2 (1961): 113–18; Glenn F. Chesnut, "Kairos and Cosmic Sympathy in the Church Historian Socrates Scholasticus," *Church History: Studies in Christianity and culture* 44, no. 2 (1975): 161–166; Mark Montesano, "Kairos and Kerygma: The Rhetoric of Christian Proclamation," *Rhetoric Society Quarterly* 25 (1995): 164–78. See also: Rui Zhu, "'Kairos': Between Cosmic Order and Human Agency. A Comparative Study of Aurelius and Confucius," *The Journal of Religious Ethics* 34, no. 1 (2006): 115–38.

THE RUPTURE IN TIME TAKES PLACE AT THE *THRESHOLD*

Dale L. Sullivan writes how the Gospel employs Kairos as an 'epideictic rhetoric': the right moment magically reveals an insight that goes beyond reason, which conjures up *thaumadzien*, wonder, in the reader and listener.³⁰ Kairos transmits the unique spiritual inspiration with *dynamis*, which according to the author possesses the potential power to reveal, but also, to incarnate.³¹

The Greek exegete Nicephorus Gregoras (c. 1295–c. 1369) connected Kairos (Occasio) directly to the Annunciation and the opportune moment in a sacred context in his treatise *In annuntiationem sanctissimae Dei Matris*.³² Angelo Poliziano (1454–1494) refers to this in his work *Miscellaneorum Centuria prima* of 1489:

*Illud haudquaquam praeterierim, Nicephorum quoque non inelegantem scriptorem Graecum, sic ordiri, quam de virgine deipara composuit orationem, ut cum super imagine ista nescio temporis dixerim, an Occasionis loquatur, referat eam ad temporis illius, qui sit Graece 'chronos', fugacissimam celeritatem.*³³

Angelo Poliziano wrote his *Miscellaneorum Centuria Prima* for Lorenzo il Magnifico (1449–1492) and in the work he offers his patron a diversity of knowledge on Roman law, antique philosophy and poetry, contemporary codicological discoveries and philological contemplations. *Caput 49* of the *Miscellaneorum* discusses the epigrams on Occasion by Posidippus and Ausonius, touched on above. At the end of this discussion comes reference to Nicephorus and his concept and designation of time in his treatise on the Virgin Mother of God (*de virgine Deipara*).³⁴

³⁰ Dale L. Sullivan, "Kairos and the Rhetoric of Belief," *Quarterly Journal of Speech* 78, no. 3 (1992): 329.

³¹ According to Hippocrates (460–377 BC) *dynamis* means the capacity of affects: a mana-like fluid. It is an energy that is transmitted from the supra-mundane to the mundane level. Normally *dynamis* is not used in the Christian miracle episodes. It refers to a Hellenistic cosmic view of healing, the so-called *mana*: a place in his theory of the relationships between representatives of the spiritual world and mankind; John M. Hull, *Hellenistic Magic and the Synoptic Tradition*, Studies in Biblical Theology: Second Series (Naperville: Alec R. Allenson Inc., 1974), 87, 108.

³² Cohen, *Transformations of Time and Temporality*, 206; Nicephorus Gregoras, *In annuntiationem sanctissimae Dei Matris*, Cod. Vat. Gr. 1086, fol. 131–139v, Vatican, Biblioteca Apostolica, PG 148, cols. 49–50, "Manuscript – Vat.gr.1086," DigiVatlib, accessed March 4, 2019, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1086.

³³ From the edition of Angelo Poliziano, *Miscellaneorum Centuria Prima* (Florence: Antonio Miskomini, 1489; Basel: Nicolaus Episcopius, 1553), 108, accessed March 4, 2019, <https://archive.org/details/ita-bnc-in1-00000651-001/page/n108>; Angelo Poliziano, *Miscellaneorum Centuria Prima. Edizione critica*, ed. Vittore Branca and Manlio Pastore Stocchi, 4 vols. (Florence: Fratelli Alinari, 1972); Vittore Branca, "La incompiuta Seconda Centuria dei Miscellanea di Angelo Poliziano," *Lettere italiane* 13, no. 2 (1961): 137–77.

³⁴ With special thanks to Dr. Laura Tack, KU Leuven.

This is a very fruitful notice in the context of the Annunciation, because it shows that the ancient Kairos was recognized in the angel that communicated Mary's choosing. It is worth remarking that in the Greek world, the concept of Kairos was not fragmented by a range of different translations and semantic derivations, but constantly continued to embody the power of the right moment, even in the liturgy. The humanist Poliziano's *miscellanea* may have drawn upon his knowledge of Greek sources, which as is well known had been reaching Italy in increased volume since the Fall of Constantinople. In this passage, Poliziano relates Chronos (tempus) to the Latin counterpart of Kairos: Occasio. Quattrocento depictions of Occasio show a feminine conflation of Fortuna and Kairos. I have written on this in a study of a grisaille from Mantegna's milieu (Fig. 5). This fresco shows the winged Kairos / Occasio flying past on her globe. On the right of the composition a young man is urged to caution by an older woman (Prudentia?).³⁵



Fig. 5. School of Andrea Mantegna (1431–1506), *Occasio and Poenitentia*, c. 1500. Fresco transferred to canvas, 168x 146 cm. Mantua, Museo della Città nel Palazzo di San Sebastiano. Image © Museo della Città nel Palazzo di San Sebastiano, Mantua

³⁵ Barbara Baert, "Afterlife Studies and the Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495–1510)," *Ikon* 13 (2020): 95–108.

Although this is the only concrete articulation of Kairos in the Annunciation that I have encountered, the association between the Christian angel and its winged pagan Greek counterpart is easy enough to understand. There is no biblical event in which the kairotic character is more strongly articulated than in the Annunciation. This brings into play *erijmia* and the pregnant transition, the unique *occasion* within the *now* of the *critical moment* on the threshold, the New Testament Kairos as *God's time, epiphany and perspective* and finally, of course, Kairos as the angelic embodiment of *swiftness* and the divine *messenger*.

Let us take Sandro Botticelli's Cestello Annunciation (Fig. 6) as a representative example, painted as it happens in 1489, the year that Poliziano's *Miscellanea* was printed.³⁶ Here again we see how the artist makes every effort to isolate a moment in time. This crystallizes in the moment between the angel's descent – the Lysippan tension between landing and taking off again is not far removed – and the disturbance of Mary's concentration. The time is ripe.



Fig. 6. Sandro Botticelli (1444–1510), *The Cestello Annunciation*, 1489. Tempera on wood, 150 x 156 cm. Florence, Uffizi. Image © Uffizi, Florence

³⁶ The Cestello Annunciation was painted for the patron Benedetto di Ser Giovanni Guardi to adorn the church of the Florentine monastery of Cestello, which is now known as Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

"And *now*, you will conceive in your womb and bear a son." Her robe falls open in a shape similar to a mandorla, or a sheath, revealing an intimately red underside. The *erijmia* takes place, as it were, between the words "Do not be afraid" and the words "How will this happen". The critical moment cannot be more pregnant than on this *occasion* that Mary unexpectedly confronts. Chronos is for an instant folded into qualitative time, and the Christian Kairos becomes *God's time* (see above: *boustrophedon*).

The New Covenant makes the Trinity manifest.

The rupture in time takes place at the *threshold*. The threshold between outside and inside, and there, through the gate, through the window, the Kairos angel enters. I will briefly discuss this remarkable motif of the gate and the window because it will take us back to the metaphor of wind.

Since Kairos refers to cuts and short-lived opportunities, the figure provides a better understanding of the Latin words '*opportunus*' and '*opportunitas*', in which it is possible to discern the roots '*porta*', '*portus*', '*angiportus*' (which translates as 'entry' or 'passage-way').³⁷ The Roman goddess Fortuna was originally venerated as a door or a window. She was seen as the *fenestella*: the sacred opening for luck and opportunity. If one moves from '*porta*' and '*portus*' to the Greek '*poros*' (**πόρος**, opening), one recognizes its contrary in '*a-poria*' (**ἀπορία**). *Opportunitas* is therefore a *dare locum*: a making place for something; an offering space for the potential necessary for revolution, namely the *Wendepunkt*. Kairos enters the room through an opening, just as *opportunitas* makes use of the suddenly opened possibilities.

Kairos utilizes space in the same way as the angel does in Mary's chamber in the Annunciation.

The English word 'window' originates from the Old Norse '*vindauga*', from '*vindr*', 'wind', and '*auga*', 'eye'; this translates as 'wind eye'. In Norwegian Nynorsk and in the Icelandic Old Norse this form has survived to this day (in Icelandic only as a less used synonym to '*gluggi*'). Furthermore, in Swedish the word '*vindög*' remains a term for a hole through the roof of a hut. Nevertheless, in Danish '*vindue*' and in Norwegian Bokmål '*vindu*', the direct link to 'eye' is lost, just as it is in 'window'. As explained in the Oxford English Dictionary:³⁸

A borrowing from early Scandinavian. (...) < the early Scandinavian cognate of wind n.1 + the early Scandinavian cognate of eye n.1. The Scandinavian borrowing superseded the earlier Old English *ēagduru*, lit. 'eye-door', and *ēagpyrel*, lit. 'eyehole' (see eyethirl n.).

³⁷ Onians, *Origins of European Thought*, 348.

³⁸ *OED Online*, Oxford University Press, September 2019.

All three Germanic words probably originally denoted the opening in the gable of an early medieval wooden hall (compare eye n.1 9), which allowed smoke to escape and also admitted some daylight. Until the 16th cent., *window* also coexisted with *fenester* n., which is ultimately of Latin origin (having originally denoted an opening in the wall of a timber-framed or stone building of Mediterranean style); corresponding Latin borrowings have replaced the earlier words for 'window' in the other West Germanic languages and thence also in Swedish; compare also (< early Scandinavian) Early Irish *fuindeóc* (see winnock n.) and (< Latin) Welsh *ffenstr* (14th cent.).

I will end this section with the window motif from the Song of Songs. Cantic 2, 9–10 reads: "Look, there he stands behind our wall, gazing in at the windows, looking through the lattice. My beloved speaks and says to me: 'Arise, my love, my fair one, and come away'". Origen of Alexandria (184–253) interpreted this passage of the *Canticum Cantorum* as follows: the word of God, the bridegroom, is found not in the open courtyard, but covered over, as if it were hiding behind the wall. Before entering like a lover, an *erotikos*,³⁹ he leaps at the window of the house to get a glimpse of the Bride.

This glancing or peeping happens right *at the moment* when the bride is about to unveil her face to go outside to find him. This is Kairos as *teichoscopia*, which brings me to the motif of the gaze in the Annunciation.

UNLOCKING THE GAZE, THE TRACE OF THE SNAIL OR "ALL IS ALWAYS NOW"

In the Annunciation by the Ferrara court painter Francesco del Cossa (1430–1477) the kairotic moment is strengthened, even confronted, by a special detail (Fig. 7 a-b).⁴⁰ At the front against the frame on the right-hand side of the composition, which also features

³⁹ Patricia Cox Miller, "Pleasure of the Text, Text of Pleasure: Eros and Language in Origen's 'Commentary on the Song of Songs,'" *Journal of the American Academy of Religion* 54, no. 2 (1986): 241–53; The osmosis between novel and love, body and the erotic readership, is analysed by Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975). See further: Henri Couzel, *Origène et la Connaissance Mystique* (Bruges/Paris: Desclée De Brouwer, 1961).

⁴⁰ Vittorio Sgarbi, *Francesco del Cossa* (Milan: Rizzoli/Skira, 2003), 2007; Luke Syson, "Lo stile di una Signoria. Il mecenatismo di Borso d'Este," in Mauro Natale, Giovanni Sassu and Marcello Toffanello, eds., *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, exh. cat., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Palazzo dei Diamanti (Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2007), 75–91; Eberhard Ruhmer, *Francesco del Cossa* (Munich: Bruckmann Verlag, 1959), 77; See also: Roberto Longhi, *Officina ferrarese* (Rome: Le Edizioni d'Italia, 1934); Cecilia Cavalca, "Francesco del Cossa e Firenze: Tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda," *Nuovi studi* 10 (2005): 39–67.



▲ Fig. 7 b. Francesco del Cossa (1436–1478), *The Annunciation* (detail of the snail), 1470–1472. Image © Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

◀ Fig. 7 a. Francesco del Cossa (1436–1478), *The Annunciation*, 1470–1472. Tempera on wood, 139 x 113,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Image © Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Mary, a snail can be seen crawling along.⁴¹ In 1978, Helen S. Ettliger demonstrated that this motif might be connected with Mary's virginity. I will copy her notes here:⁴²

The Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae is a typological work of the late Middle Ages, enlarged by Franz von Retz (1343–1427) around 1400, citing not only Biblical prefigurations but also analogies from classical mythology and nature.⁴³ Among the natural parallels is the following: If the dew of the clear air can make the sea snail pregnant, then God in virtue can make His mother pregnant. Albrecht Dürer (1471–

⁴¹ Lillian M. C. Randall, "The Snail in Gothic Marginal Warfare," *Speculum* 37, no. 3 (1962): 358–67.

⁴² Helen S. Ettliger, "The Virgin Snail," *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978): 316; See also Franziska Brons, "'... Some Purpose Other Than Decorative.' Die Schnecke in der 'Verkündigung' von Francesco del Cossa," *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 29, no. 2001 (2004): 31–7.

⁴³ Franz von Retz, *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae aus der Druckerei der Hurus in Saragossa in Faksimile-Reproduktion*, ed. Wilhelm L. Schreiber (Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen, 1910).

1528) also used the snail for this purpose in illustrating an antiphony in the Book of Hours for Maximilian I.⁴⁴ Two hundred years later, Filippo Picinelli (1604–c. 1679) echoes this belief: *Ad honore di Maria Vergine Annuntiata che concepi il Verbo divino nel suo seno con la sola virtu dello Spirito Santo, serve l'impresa della conchiglia col motto: RORE PVRO FOECVNDATA*. As the dove of the Holy Spirit flies down from heaven to impregnate the ever-virgin Mary, her symbol, the ever-virgin snail, crawls quietly along the edge of the frame.⁴⁵

On a second level, the snail with its spiral shell is a symbol for post-mortem resurrection. Votive snails have been found in Roman sarcophagi.⁴⁶ Thirdly, the snail is also a symbol of slowness. The snail steadily inching its way forward is the imagery of diachronic Chronos – as in Marin's horizontal *narratif*– against the synchronic and vertical interruption by Kairos.

Typically of the Ferraran Quattrocento, Francesco del Cossa's Annunciation is a lively, even an idiosyncratic event that takes place in a complex architectural setting with numerous vistas.⁴⁷ Behind a double arcade arch with a monumental column that seems to be supporting a portico, we see Mary in a private chamber of the time.⁴⁸ The bedstead is open and a stone fountain can be seen, perhaps a reference to the epithets of the Blessed Virgin, Canticle's "sealed fountain" (4:12) and "spring of living waters" (4:15). In the distance a dog is strolling past a palazzo. The young mother and her infant looking out the window have no inkling of what is taking place a little further, close to the viewer. They are in the present, but (as yet) unaware that in the foreground another 'now' is

⁴⁴ The text makes this absolutely clear: *"Postpartum virgo inviolata permansisti: dei genitrix intercede pro nobis [...] Pretibus et meritis beatissime gloriosissimeque matris semper virginis Marie"*; Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, vols. 6 vols. 1510–1519 (New York: Abaris Books, 1974), 3:1550, 3:1515–38.

⁴⁵ Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico formato d'impresce scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre, e profane; in questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Studiosi diporti dell'abbate D. Filippo Picinelli [...] Con indici copiosissimi* (Milan: Francesco Vigone, 1669), 317 ff.

⁴⁶ Alphons A. Barb, "Diva Matrix: A Faked Gnostic Intaglio in the Possession of P. P. Rubens and the Iconology of a Symbol," *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, no. 3–4 (1953): 205.

⁴⁷ Joseph Manca, "Style, Clarity, and Artistic Production in a Courty Center: Some Myths about Ferrarese Painting of the Quattrocento," *Artibus et Historiae* 22, no. 43 (2001): 55–63. The article nuances the 'neurotic' reputation of Ferrara painting in Quattrocento. This assumption was partly due to the hegemony of the Florentine stylistic model in Art History in the first half of the twentieth century.

⁴⁸ The double gate supports the typically symmetrical composition of the Annunciation. Nevertheless, there might be a hint to the *porta aurea*, the double gate in Jerusalem which remains closed until the Parousia, and where it is said the Visitation between Mary and Elisabeth took place (cf. footnote 14). The time of the Parousia is God's time, the fulfilled Kairos-time in Mark 1, 15.

tearing open: when the kairotic angel landed gently and spoke fittingly. When Mary was jolted from her concentration.

No larger Kairos, no more powerful *Wendepunkt* is possible now that the threshold is occupied by this aerial being, there, in a portico hidden behind the *gravitas* of a monumental column. The vertical axis in the middle is the compact and compressed *momentum*: the split second. A 'now' as sharp as a knife – a nick in time. A 'now' as tiny as the tip of a feather, but with an impact so large that the Old Covenant is about to merge into the New. A 'now' of such power that time begins again in the pregnant zero point or rather the 'O'-point of the Oculus, the Opportunity. The cipher that with the power of a split atom transforms word into flesh.

Back to the snail.

In a critical-ironic piece, Daniel Arasse has expressed skepticism of the symbolic significance of the snail in this painting.⁴⁹ He sees other reasons to place the creature in just that spot. Furthermore, if the snail were such a well-known symbol of virginity, why are there not a lot more snails in old Annunciations? Arasse has a point. The snail's position on the edge of the frame, he continues, is not part of the painting. It is placed in our reality and literally marks the transition of our gaze into the world of figuration. The snail's illusionistic presence *on* (but not *in*) the painting is an invitation to enter the world of the painting. It asks us to be conscious of the boundary between the viewer's surroundings and the painted representation of another time and place. *Il signe il re-marque le lieu de l'échange invisible entre le regard du spectateur et le tableau. il signale le lieu d'entrée de ce regard dans le tableau.*⁵⁰ [...] *Il ne dit pas ce qu'il faut regarder, mais comment regarder ce que nous voyons.*⁵¹

In the context of the Annunciation, this pictorial alert at the threshold of the gaze is all the more freighted with significance exactly because it thematizes and visually depicts the transition itself, the turning point of seeing the impossible – the visible invisibility of the Incarnation. The Incarnation with its motto "how can this be" is taking place before our eyes. The snail accompanies the sudden penetration of the mystery of the Incarnation into the visual world of art. The snail's trail, sticky, almost invisible, is the tangible evidence that after the Annunciation, the visual medium will never be the same. The delicate snail carries on its back an almost cosmic responsibility for a new artistic imperative

⁴⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien: Descriptions*, Collection Folio Essais 417, ed. Éric Vigne (Paris, 2000), 27–45.

⁵⁰ *Ibid.*, 37.

⁵¹ *Ibid.*, 40.

that is to provide a religion of the tangible and the embodied with sweat and tears, flakes of skin like peeling paint.

The snail as Atlas: the crushing weight of the new image, the Son of God. Painfully heavy, too, on the shoulders of artists who now have to find a way to reach the outermost limits of the almost impossible in the idiom of art. The Quattrocento painter from Ferrara has none of the relaxed carelessness of the iconoclast. With slow brushes, the architecture as ponderous and the chambers as labyrinthine as the spiral of the snail's shell. And in the centre that divine pillar: composite – a Doric shaft for the Old world and a Corinthian capital for the New. The very *axis mundi* with the mass to support the impossible assignment and the weight to crush the iconoclast's mockery.

And look, the snail is just the same size as God the Father high in the heavens. They are linked by a perfect diagonal in the furthest closeness and the closest remoteness. *Der liebe Gott steckt im Detail*.⁵² And the implosion of the divine mass emits the energy of the Holy Spirit: the tiny dove, beginning its flight to a small black hole. For a moment it is deafeningly silent, when the sun reaches the boundary of the solstice on 21 March, and the Kairos angel with countless eyes on its wings falls down out of time. What is the looking that the swift-moving, feather-light, occasional god demands of us? Gliding over his back, teichoscopic as in the Song of Songs, our gaze is dashed upon the stone column, the *axis mundi* that also obscures Mary's view of the angel. Whose eyes sting there? From what time? That of God sown in decadent plumage of vision and visibility, the Feast of the Incarnation celebrated on an extravagant back? The angel in the costume of a courtly tourney, a victory banquet, a festive drama staged because a virgin conceived?

The longer I spend looking at him here in Dresden, the more convinced I am. The Kairos angel is a Quattrocento actor in the now, stepping into the painting in time with the snail. On his head he wears the wooden nimbus of the theatre, straight from the prop room of a Ferraran stagemaster.⁵³ The tips of his two fingers lie on the middle of the vertical axis, the painting's navel. He touches the *punctum* of this virtuoso development of a pictorial impasse – visible invisibility – on the limit between the theatrical 'now' (I can almost smell the wings and touch his sole) on this side and the biblical story of 'then' in the background (Mary already perspectively smaller) on the other side. There, on the other side the word is becoming flesh. In the *erijimia* of this moment – in "the void of the

⁵² After one of Aby Warburg's (1866–1929) mottoes; Davide Stimilli, "Aby Warburg's *Impresa*," *Images Reves*, 4 (2013): 4–23, fig. 1.

⁵³ Observed independently from Vera-Simone Schulz, "Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio's *San Giovanale Triptych*," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58, no. 1 (2016): 65.

almost"⁵⁴ – the curtain of the bedstead draws open and a strip of its innermost white cloth unexpectedly shines through Mary's halo: painted entirely diaphanously, the nimbus here not as a prop, but as the virtuosity of what painting – and by extension the pictorial *Wendepunkt* of the Incarnation itself – can do!

The snail is blind but feels its way along with its tentacles. There could hardly be a greater contrast than between the amiable blind gastropod and the winged Kairos angel with an orgy of eyes, cleaving through time and space. Prudentia versus Occasio; the constant as against the cursory. Slime as the binding agent of the pigment that drips from the brush in Cossa's hand. The molluscular purple extract that sticks to Mary's weaving hands. (Yes, Kairos is even here, for the opening in the warp lasts only an instant, and the 'shot' must be put through while it is open...) Mary had felt something coming for a time, understanding it not so much in the words she was reading when she was startled from her book, as much earlier, in her rhythmic movements at the loom: her own fate stretched in thousands of threads to give shape in the crackling softness of silk to the New Face that had for millennia roamed the universe invisibly. Her insight into her own inevitable Kairos and fate came as a brief sigh, as a *cri de soi*.⁵⁵

Kairos left not one small feather behind for us. He has already gone again. The dog keeps wagging its tail. The toddler grows tired. The snail crawls onwards. Look, it has already crossed the middle of the frame. The story has almost been told. But *ein buch lebt weiter*.⁵⁶

*Or say that the end precedes the beginning, / And the end and the beginning were always
there / Before the beginning and after the end. And all is always now*

T.S. Eliot

Four Quartets

⁵⁴ David Grossman, *Be My Knife*, trans. Vered Almog and Maya Gurantz (New York: FSG, 2001), 195.

⁵⁵ After the psychoanalysis of Gaëtan Gatian de Clérambault (1872–1934); Gaëtan Gatian de Clérambault, " Erotische Stoffleidenschaft bei der Frau," *Tumult: Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 12 (1988): 11, "*sie [Seide]schreit*"; Catharina Zakravsky, *Heilige, Gewänder: Analysen in Kunstwerken* (Vienna: Turia und Kant, 1994), 98–100.

⁵⁶ Stimilli, "Aby Warburg's *Impresa*," 2: "Proof enough that such narrowmindedness (I can find no better word) was wholly alien to Warburg's way of thinking is the warning he gave to one of his assistants: when cataloging a book, he thundered, one should not put a period after the title, since "a book keeps on living [*ein Buch lebt weiter*]." See also Carl H. Landauer, *The Survival of Antiquity: The German Years of the Warburg Institute*, PhD diss., Yale University, 1984, 78.

FATHERS AND DAUGHTERS; CONTEMPLATING FILIAL CONDUCT (AN OUTLINE)

MARIANNA D. BIRNBAUM

From the Greco-Roman world to Judaism and Christianity, patriarchal dominance has permeated Western culture, the father being the center of family dynamism. In the Judeo-Christian tradition the male authority is deposited in the person of the father, as the secular representative of God. The Bible provided the blueprint of proper conduct among parents and their children. The father's and subsequently the husband's power was codified in medieval societies and has remained so, even in face of modernism. As we know, the daughter's obedience is required primarily in her father's choice of whom she should marry. Traditional marriage is a ritual transfer: the bride is moved from her father's possession to her husband's. In a male dominated world, when a father was dead his son took over his role, even if his widow was still alive. Daughters were marginalized therefore any role they played becomes special.¹

In a number of medieval societies, a woman's oath did not count unless her father heard it and agreed to its content. Here, we have to remember that not only the Bible, but for millennia, secular literature, too, had been written by men, thus the same attitude permeates our entire culture and this is not limited to the written word but extends to every area of the arts that endeavors to mirror the world.

Standards of proper conduct had been addressed from the thirteenth century on by German and Italian authors, but the most important works that deal with women per se, are part of the Renaissance vision of manners and morals. We have a number of Conduct Books for men and women: but all were written by men. The best known of them were Juan Luis Vives's *The education of a Christian Woman* (1524) and Baldassare Castiglione's *Il libro del cortegiano* (1528).²

¹ Women (for reasons that are beyond the scope of this short contribution) have accepted that role and, until rather recently, have learned to live with it. Although this sounds as a simplified and strictly gender-oriented, feminist statement, even a cursory inquiry into our culture will prove this to be true.

² By the eighteenth century, moral advice, proverbs, from Vives to Castiglione to the later appearing conduct books became popular even with the burghers. The great heroines of world literature (with the exception of those of Jane Austin, George Eliot and a couple of more authors), have been the creation of men. Anna Karenina's or Emma Bovary's life and fate had been 'fathered' by Tolstoy, and Flaubert, and their ultimate tragedies, I submit, carries an aside from the authors: It 'serves her right.' They broke the thousand-year-old social contract that restricted their roles to wife and mother.

Having investigated a large number of texts in order to identify the types of relationships between fathers and daughters, it became clear that the most obvious and frequently found plots exemplify a binary choice: obedience or defiance. Renaissance drama is full of such stories and had been analyzed by a number of scholars. I shall return to this later albeit briefly, only when I have something to add to the discourse.

Being a male, or behaving as one, guaranteed more success. In order to find justice, Shakespeare's *Cordelia* develops traits that are considered masculine: honesty, bravery, power, etc. King Lear, in turn, by the end of the play loses his masculine traits and weeps in his daughter's arms like an old woman. When King Lear fails, he fails as a father and as a social construct.

However, I begin my inquiry into the subject with a much earlier date: i.e. the Judeo-Christian myth of Creation, because we find our first defiant daughter in the persona of Eve. Here we also have our opportunity to realize what it means that the Bible was written by men. There is an obvious role reversal already at this point: Although only women can give birth, it is not Eve who gives birth to Adam; she is taken from Adam's ribcage. Moreover, in her defiance, she is the one to spoil Paradise for all of their descendants. We may consider Eve the first rebellious daughter ever. She is going to be the model of rebellion and the object of just punishment.

In the following, I am hoping to show that, as in all good literature, in the Bible too, the stereotypes, befitting the cautionary tales, are built on individual conflicts, often displaying human frailty on both sides. It should be noted that frequently, fathers relinquish their role to the girl's brothers. When the daughter, the controllable female, breaks with her father, brother, or husband, in whichever fashion, she creates the plot. Few are capable to succeed. This trope operates from the Bible to Shakespeare. The girls are proven powerless in the Shakespearean tragedies (*Ophelia*, *Juliet*), however, stronger in the comedies. In the Shakespearean comedies women often don male clothing (frequently they are orphans, like *Rosalind* or *Viola*, thus liberated). Later, in the plays of Molière, the cuckolded husband, or a master, ridiculed by his servant, references the same social revolt that you already find in Shakespeare's comedies.

But back to the Bible: The Bible tells us that even after the Expulsion, God remains a loving father. He extends his care, especially to his chosen people, whom he frequently addresses in singular, as "daughter." Most frequently, Daughter Zion, as *pars pro toto* means the entire people: scores of examples can be found for the phrase in the *Book of Kings*; in Isaiah, in Jeremiah, in the *Psalms*, as well as in the *Lamentations*.

The biblical phrase: "Daughter Zion" may also refer to Jerusalem as in, "Rejoice greatly, O daughter of Zion ... lo, your king comes to you" (*Zechariah*, 9. 9), or to Israel, as a whole, as, for example, in the *Book of Kings* (19:21). When the Assyrians threaten Israel, King

Hezekiah goes for help to the Lord who declares that any insult to “the virgin daughter of Zion” would be an insult against Himself. In the *Book of Prophets*, the Lord promises the restoration of Israel: “Say to Daughter Zion, see your savior cometh [...]” (Isaiah 62:11). Daughter Babylon (in Isaiah, Jeremiah, Micah, Zechariah and in, for example, Psalm 137:8), the addressee is the entire people.

Matthew uses the same phrase in the New Testament: “Say to Daughter Zion, ‘See your king comes to you, gentle and riding on a donkey, and on a colt, the foal of a donkey’” (21:15). John, too, addresses his audience as, “Do not be afraid, Daughter of Zion; see, your king is coming, seated on a donkey’s colt.”

The dichotomy between correct and incorrect behavior are firmly established in the biblical narrative. I shall support this contention with a number of examples but let me immediately admit that this is no uncharted territory either. Esther Fuchs convincingly demonstrates that biblical daughters have fathers who often rob them of power, status and even their lives.³ However, I shall state when my interpretation of the message differs from the standard reception.

Therefore, let us first broach some stories found in the Bible. Dinah’s is such a cautionary tale: Jacob’s daughter by Lea goes out to visit her lady friends in Sechem: i.e. – she leaves her assigned space in the family. According to the story, during the visit, Shechem, son of Hamor, “took her and lay with her and humbled her.” However, the sentence is preceded by the statement that Sechem’s “soul cleaved for Dina the daughter of Jacob and he loved the girl and he spoke to her soul.” This reads more as the story of star-crossed lovers than rape. She might have said that she was going to visit her friends, but she visited with Sechem instead!

Nonetheless, her punishment soon follows. Sechem wants to make their relationship legitimate and unite the two people. Jacob’s sons refuse and avenge her “rape” on Sechem’s males, by convincing them to convert and form an alliance with them. Conversion here means circumcision. Having developed fever after circumcision, the Sechemites are all incapacitated. Simeon and Levi, two sons of Jacob, easily butcher them all. It is worthy of note that Jacob, Dinah’s father, is not responsible for Dina’s fate. His opinion is not sought when the sons revenge her “straying.” The bloodbath, forbidden by Jewish laws, has been explained by a number of Jewish scholars by the argument that it had taken place before Moses received the Ten Commandments. The story contains several messages: it might also refer to the fight among those who were for exogamy and others who wanted to retain endogamy among the Israelites.

³ Esther Fuchs, “Sexual Politics in the Biblical Narrative: Reading the Hebrew Bible as a Woman,” *Journal for the Study of the Old Testament: Supplement series* (Sheffield: Sheffield Academy Press, 2000). The story of Lot is on p. 208.

In an entirely different plot, Tamar, King David's daughter by Maacah, the princess of Geshur is raped by Amnon, her half-brother. Here, too, it is not David, but Absalom, Tamar's full brother who will revenge her sister's disgrace. Tamar's story is less ambiguous than Dinah's: she had been raped and Amnon refuses to marry her. Yet, Amnon is permitted to remain in the palace and Tamar, his victim, is expelled. Most biblical scholars assume that David did not punish Amnon, because he was his firstborn. Whereas Dinah displeases her family with her action, Tamar is an innocent victim. Dinah's fate remains undisclosed. Both fathers are kept out from the decision-making process. Why do Jacob and David remain passive regarding their daughters' destiny? Some scholars contemplate the possibility that owing to their stature in Jewish history, they were kept away from being identified with such bloodshed or obvious injustice. Yet, the Bible offers several examples of David not shunning bloodshed or injustice.

In addition to fathers, surrogate fathers may play important roles in the Biblical stories: one example is Queen Esther's narrative, the story of obedience to the Lord and to her uncle/cousin Mordecai, her surrogate father.⁴ Through Esther, Israel is saved: God's mission for her was to serve her people. The ending reminds us of hagiographical writings, with the exception that the heroine finds her happiness on this earth. Her story follows the passion of the saints: she is chosen for the task, first resists, but then follows her destiny. We may consider that the ending has been "contaminated" by properties of the fairy-tale. Esther remains one of the major heroines of Jewish history. Not only her feast day (*Purim*) has become an increasingly celebrated holiday in modern times: she was revered by crypto Jews during the centuries of Inquisition activities, as if she had been a saint. Her story was often staged in the Venice ghetto (in the presence of Christians in

⁴ Plot summary: Esther, a secret Jew, is chosen because of her beauty to become the wife of Ahasuerus, the Persian Emperor. She is an unwilling contestant to become one of the women of the emperor's court, but follows the command of Mordecai, her guardian, uncle/cousin, i.e. surrogate father. Esther does not reveal her nationality and descent, for Mordecai commanded her not to tell (Megilla, 2:10). With minor changes, this order is repeated twice in the text (Ibid., 2:20), where it is also stated that Mordecai was known to be a Jew. Urged by Haman, his wicked minister, the emperor is ready to order the destruction of the Jews in his Empire (one of the earliest examples of planning a racially based genocide MDB). Mordecai urges Esther to seek an audience with the emperor and speak for her people. Knowing that such an audience could lead to her death, Esther hesitates. Mordecai tells her that she was chosen to become queen not by accident, but by God's plan that she can save her people. Due to her intervention, Haman's murderous ideas are defeated. Esther's power in the court is stabilized and increased. She is rewarded for her obedience to both her heavenly and earthly fathers. Haman ends up on the gallows, he had prepared for Mordecai and, in the end, Esther's uncle is appointed the chief minister of the emperor (*Book of Esther*).

the audience). I submit that Mordecai was made into a cousin/uncle instead of a father, because his ambiguous role would make him unseemly for a Jewish father.⁵

There is a large corpus relating to the Protestant discussion of the subject. Some Protestants revered the Biblical Esther, perhaps with the idea of conversion, considering her a true agent of God's will (instead of Mordecai's). Luther, however, condemned the story, seeing Esther as a Jewish manifestation of nationalism. Calvin, considering the story apocryphal, left it out from his compilation.

Here it should be mentioned that although in Biblical literature, fathers generally treat their daughters as their property, some are shown to care about their fate. Just to introduce a couple of examples: Although Laban cheated Jacob – and his own daughters – for many years, when he finally permits him to return with his wives to his own land, he warns Jacob not to mistreat them (*Genesis* 31:50). Zelophehad's daughters (in *Numbers* 27.3–4 and in *Judges* 1:15) are permitted to inherit their fathers' possessions.

Daughters are used to further the good fortune or salvation of their fathers. In *Jephtha's Daughter*, Jephtha sacrifices his daughter, "because of a vow about a person whom he sees first." She first appears in *Judges* 11.34, having no name, no brothers, or sisters. The message is about a fatal mistake made because of the vow, but she is idealized because of her obedience. The daughter asks for no mercy, not even pity, only for two months to mourn her virginity (it remains unclear whether she is sacrificed in the end.) A Greek variant of the same *topos* contains the wish to sacrifice the daughter for the sake of her father or his people. Iphigenia (in Tauris), whose story was launched by Euripides, but was also developed by Goethe and Gluck, was to be sacrificed by Agamemnon for the sake of helpful winds when attacking Troy.⁶

We should not shy away from investigating incest, the darkest corner of the father-daughter relationship. In the Judeo-Christian tradition, daughters are obviously untouchable, but Leviticus further clarifies the duties of the Jewish male within the family: "The nakedness of your son's daughter or your daughter's daughter, their nakedness you shall not uncover; for their nakedness is yours" (*Leviticus* 18:10), and "You should not uncover the nakedness of your daughter-in-law; she is your son's wife, you shall cover her nakedness... (i.e. even if she offers herself). "If there is a man who lies with his daughter-in-law, both of them shall surely be put to death; they have committed incest, their bloody guilti-

⁵ Salome (flourished in the 1st century) also has a storyline in which the uncle, i.e. the surrogate father plays an important role (albeit it some sources Herod Antipas appears as her real father as in Josephus's *Jewish Antiquities*). Although referring to her by name, Josephus calls Salome alternately the daughter and the stepdaughter of the king), (in Mark 6:14–19 and Matthew 14:1–12, he is mentioned as stepfather).

⁶ If one looks at the biblical topics as literature, one may claim that Isaac and Jesus were offered to be sacrificed, each to further the cause of mankind.

ness is upon them" (*Leviticus* 18:15 and reaffirmed in 20:12). Men are warned, "Do not profane your daughter by making her a harlot, so that the land will not fall to harlotry and become full of lewdness" (*Leviticus* 19:29). Yet, it is also stated that if a man sells his daughter as a female slave, she was not to go free like the male slaves whose freedom Jews were supposed to buy (*Leviticus* 21:7) The daughter has become spoiled goods!

In the visual arts depicting father/daughter incest stories, the daughters are usually shown as the seducing party. However, as we read in *Genesis* (19: 8), one of the favorite painterly models, Lot, Abraham's nephew, is described as a man affected by the immorality of Sodom. In order to save his guests (unknown to him that they are angels, there to rescue them), he cries out to the mob: "Now behold, I have two virgin daughters, please let them bring them out to you and do to them whatever you like, only do nothing to these men inasmuch as they have come under the shelter under my roof." This is not just overdoing hospitality but also proving that Lot viewed his daughters as property. As it is written in *Numbers* (30:3–5), Lot draws God's punishment because he offered his daughters to the mob.

Christian theology, however, defends the daughters' behavior when "They lay with him only once, in order to save their family line" (New International Version) or "our father's seed" (King James Version). In both versions it is stressed that the daughters became the *progenitresses* (*Stamm Mütter*) of the Moabites and the Ammonites. In the *Midrash*, too, Lot's daughters lie with him, thinking that the entire world was going to be destroyed. "They want to save mankind."

The Jewish tradition is more critical about Lot than the Christian. He is primarily reprehended for behaving disrespectfully toward his uncle Abraham (Lot is the son of Haram, Abraham's brother). Yet, ultimately Abraham's intervention saves him and his daughters. The rabbis portray the daughters favorably and condemn Lot for offering his daughters to the townspeople. He is punished by God through his daughters.

However, there was wine found in the cave! Who put it there? Was that too a part of a greater plan? Among the number of early explications, Rashi (Salomon de Troyes, or Salomon ben Isaac, 1040–1105) in his commentaries claims that "Wine was available to them in the cave to make it possible for two nations to emerge from them." Does this mean that this was a deliberate act of God: Another divine plan? Some prominent modern Jewish scholars contend that Lot's behavior was probably not conceived as a sin among the Israelites who traced descent through the mother, and the father had "no relation" to the children.⁷

⁷ Today, some right-wing Israeli politicians claim that according to this genealogy, the Moabites and the Ammonites did not descend from Abraham, therefore had/have no claim to the "Promised Land".

In the Quran, Lot, named Lut ibn Haran, is a prophet who was sent to Sodom and Gomorrah to preach monotheism and fight against rape and homosexuality. In some exegeses the daughters are not considered literally his daughters ("being a prophet he was the father of them all"). Events taking place in Zoar and in the cave have been rejected as false.⁸

Secular literature also offers texts in which the daughter is the victim of incest. Such is *Pericles* (1608), a romance by George Wilkins who probably was Shakespeare's collaborator when the bard was writing his own *Pericles* (first performed in 1618) in which, after the death of his wife, King Antioche has an incestuous relationship with his daughter. This information is embedded in the riddle, used to keep away her suitors: "I am no viper, yet I feed /on mother's flesh which did me breed [...]" "Bad child, worse father to entice his own", comments Shakespeare on the situation (*Prologue*, 27). As his punishment, Antioche is "consumed by a fire from Heaven." But so is his daughter.⁹

Sigismunde, daughter of Tancrede of Salère, must fight off her father's intent of incest. (In Boccaccio, she takes poison and dies). In *Tancred and Gismund* (an English Elizabethan drama, first performed in 1591) Gismund, a widow, has a clandestine affair with one of her father's courtiers. Tancred kills the lover and gives Gismund a golden cup that contains his heart. The plot has been employed by John Dryden (1631–1700) in his *Sigismunda and Guiscardo* of 1699, and by a number of playwrights.

Here I would like to introduce the notion of "the unconsummated incest." Examining the properties of Shakespearean plays, we find that in a number of them the father is unwilling to give up his daughter. Cordelia is rejected because she is not ready to choose her father above anyone else. She will not promise "to love my father all" (l.i.106). Desde-

⁸ In Jewish tradition, not just the prophet but the community could play the role of the father. In one of the decisions of Rashi (Responsa n. 247), the community penalized a young man who retracted after he betrothed a young woman. The ordinances against him were so severe that he became reconciled to his fate and married her. Rashi agreed with the community's decision, because the "groom was putting to shame a daughter of Israel." (Quoted in Irving Abraham Agus, *Urban Civilization in Pre-Crusader Europe: A Study in Organized Town-life in Northwestern Europe During the Tenth and Eleventh Centuries Based on the Responsa Literature* (Leiden: J. Brill, 1965), 521 n). Rashi had no sons. His three daughters are known to have studied the *Talmud* with their father, at a time when most Jewish women could at best read the *Bible*. In a *Responsum*, Rashi says that because of his poor eyesight, he was dictating the letter to his daughter. It is worth mentioning that in a later redaction the phrase "my daughter," was changed to "my daughter's son".

⁹ Quoted by Loretta Tallent Lenker, *Fathers and Daughters in Shakespeare and Shaw* (London: Greenwood Press, 2001), 62. *Pericles* features three sets of fathers and daughters, demonstrating the proper and the improper behavior between fathers and daughters. Thaisa chooses the knight, thus she pleases Pericles.

mona too, claims: "I am hitherto your daughter: but here is my husband..." (I.iii.182). In their fathers' mind, the transfer should remain forever incomplete. In *Othello*, Brabantio is rudely woken from his sleep with the claim that he had been "robbed" of his daughter by the Moor.¹⁰ Brabantio, indeed, complains to the duke that Desdemona has been "abused, stol'n from me and corrupted [...]" (I.iii.60).

In *The Tempest*, father and daughter live in mutual respect and harmony until, finally, Miranda meets and marries her father's choice. But they live outside of society. This "perfect relationship", so epitomized by many a researcher, is based on the daughter's complete dependence on her father. Prospero declares... "for I / Have given you here a third of my own life / Or that for which I live; who once again / I tender to thy hand" (IV.i.2-5). And we must not forget his lamenting: "I have lost my daughter" (V.i.148).

Shakespeare's works abound with fathers who claim to have "lost" their daughters. In *The Merchant of Venice*, in addition to Shylock, there is Portia's father who hides her picture in a box to save her from an unbecoming suitor. Portia is quasi-independent because of the money she had inherited, but she, too, has to undertake a test. In *Romeo and Juliet*, the father claims: "And you be mine. I'll give you to my friend" (III.v.193). Let's remember that late in life, Shakespeare lived with his second daughter, Susanna Hall and her family, and left to her most of his estate.

I am not the first to claim that everlasting connection between father and daughter: Lenker, too, contends that between father and daughter, there is "never an innocent relationship."¹¹ But we may also ask whether there are any totally innocent human relationships?

As in life, in secular literature too, challenging the father's authority is challenging the norms of society.¹² Therefore, the daughter's most obvious defiance is her refusal to marry the man chosen by her father (like Juliet, refusing to marry Paris), or the daughter not devoting herself entirely to her father (*King Lear*). A daughter's renunciation of her father's power usually leads to a tragic end.

¹⁰ Iago calls: "[...] sir, you're robb'd; for shame, put on your gown; Your heart is burst, you have lost half your soul; / Even now, now, very now, / an old black ram / Is topping your white ewe. Arise, arise;" William Shakespeare, *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, 1.1.78-85.

¹¹ Lenker, *Fathers and Daughters*, 141.

¹² Retaining a single authority is the crucial objective, such as the woman's brother, as mentioned above. In medieval French and also in Hungarian ballads, authority can be embodied in a widowed mother, reflecting the contemporary legal situation in those countries. (For more, see Marianna D. Birnbaum, "Rights and Restrictions of Women as Recorded in the Classical Hungarian Ballad," *Hungarian Studies Review* 9, no. 1 (1982): 3-17.)

Finally, I want to discuss a special form of disobedience: leaving the faith of the father. Let me first address the best-known literary examples: *The Jew of Malta* (first performed in 1592) and *The Merchant of Venice* (written around 1596, appeared in 1600). Marlowe's drama takes place on the Isle of Malta, governed by Farnese. As the plot unfolds, Selim-Calymath, the son of the Turkish sultan arrives in order to collect the tribute to the Sultanate that the Maltese had not paid for ten years. Farnese asks for a month of reprieve. He plans to collect that large sum from the Jews of the island, by forcing each Jew to surrender half of his estate. Barabas, the richest Jew protests, whereby Farnese punishes him by confiscating his entire wealth. Barabas uses his daughter to retrieve his fortune. Abigail, by pretending to become a nun, gains entrance to the nunnery that had been formerly Barabas' house and regains her father's treasures. However, as the plot develops, Abigail decides to enter the nunnery in earnest. Barabas, furious about his daughter's conversion and fearing that she would now betray him, plots to poison Abigail and the nuns with porridge rice, delivered by his servant, Ithamore. Abigail, the last to die, confesses her sins and her father's crime to Friar Bernardine.

Marlowe uses Barabas as a literary device, to express his loathing a world ruled by money. Barabas is a usurer, a despised Jewish occupation, but the moneylenders of the Church and all the merchants are in the same league (see also Antonio in *The Merchant of Venice*). With the exception of Abigail, Marlowe has contempt for all his characters. The drama displays hypocrisy and a world in which power and exploitation rule and go around.¹³ Also, we must remember that in Barabas's mind, Abigail is no longer his daughter. According to Jewish customs, when a Jew converts, he/she becomes dead for his family and has to be mourned.

Shylock too, has been analyzed by hundreds of scholars for his being the archetype of the Jew. Be it as it may, the contemporary English theater goer experienced a reversal: instead of the stage imitating life, he saw on the stage the Jew he was not supposed to have seen in the street ever since Edward I expelled the Jews in 1290.

To all intents and purposes, Jessica is not just a defiant daughter who marries secretly, outside her faith, but she is also of questionable morals since when eloping with Lorenzo, she takes along a large part of her father's wealth including a precious ring, a gift of her father to her mother. Also, it is worthy of remembering that "the pound of flesh" demanded by Shylock might also be viewed in the light of his plea, "I say my daughter is my flesh and blood" (2.3.28, 30).

¹³ The Turks exact money from the Christians, the Christians fleece the Jews, the nuns profit from Barabas' losing his house, the friars compete for the Jew's wealth, Ithamore cheats whoever he can, the prostitutes exploit their clients and are exploited in turn. The knights are not honorable, they trade in human lives; they are no less greedy than Barabas.

Thus, here I would like to offer a “Jewish reading” to Shylock’s claim, because it may provide an additional interpretation. In Shylock’s mind it is not enough that the Gentile suitor or his friend pay up his debts in money. Shylock demands that he pay with his flesh and blood for having robbed Shylock of his own “flesh and blood”, of his Jewish daughter. I submit that here two social norms – two different conceptions of the world – collide. In this reading, love would not be the central topic: it would be –implicitly – the “eye for an eye” tenet, taken from the difference between the Jewish (Oriental) and the Christian (Occidental) teachings of the Bible. Shylock has lost his flesh and blood, in his eyes his daughter is dead and for that Antonio should pay in kind.

Abigail converts because she truly embraces Christianity. Jessica converts for love. Yet, each conversion is Ecclesia’s victory over Synagogue.

Women’s conversion finds approval in the literature of the time. This is not limited to Jews: the Church also promoted female conversion from Islam to Christianity. Both the Roman and the Orthodox Church venerate St. Casilda of Toledo (d.1050), the daughter of the Muslim King (Almacrin or Almamun) whose feast day is on April 9. Already as a young girl, Casilda showed great love and compassion for the Christian prisoners at her father’s court and secretly fed them, hiding the bread in her garment. When stopped by a soldier who insisted that she show what she carried under her clothing, the bread miraculously turned into a bunch of roses. When Casilda became ill, she sought out the healing waters of the north and against her father’s wishes traveled to Burgos where she was baptized and lived in penance until her death.¹⁴

Saint Christine, the daughter of Urbain (her feast day is July 24) who refused to marry (at age 11) and got persecuted because of her Christian faith, was tortured by the henchmen of her “adoring” father. Her mother could not change her trust in Jesus either. She denied her parents, having one master only. Many paintings tell her, most probably, apocryphal story.

Saint Barbara (saint of the Coptic Church) lived in the 3rd century in Heliopolis, Syria (her feast day is December 4). Although brought up in a tower, away from the world, she became a secret Christian and refused to marry her father’s choice for her. Her father Dioscurus, a rich pagan, finally killed her. For his heinous deed, he was immediately struck by lightning. Her story appears in the *Legenda Aurea*. Her cult is widely spread.

¹⁴ The miracle of the roses, as is known, became a topos in hagiographic literature: We find it in the legend of Elizabeth of Hungary (1207–1231) who, defying her husband, Ludwig of Thuringia, fed the poor. Elizabeth of Portugal (Elizabeth of Aragon, 1271–1336) a great niece of Elizabeth of Hungary was also saved by the same miracle of the bread turning into roses, when she too was caught by her husband, Denis of Portugal, while secretly feeding the poor. The Church looked benignly upon defying authority (here their husbands), for the sake of leading a pious Christian life.

A piece in which a Muslim daughter defies her father, came down to us from secular literature. Cervantes, who in Algiers experienced captivity by the “inferior enemy”, tells about a Muslim girl turning Christian. The “Captive’s Tale” (XL–XLI in *Don Quixote*) is about a Christian Captive (Ruy Pérez de Viedma) who frees himself with the help of Zoraida, a Muslim maiden. With her money he buys a boat and arranges also for Zoraida’s escape from her father’s house. The father wakes up and hears the couple in the garden. They forcibly take him along, dropping him later at a deserted spot. The couple’s plan is to get to Spain where the Captive’s father baptizes Zoraida and the couple gets married.¹⁵

In another Renaissance drama, Philip Massinger’s *Renegado* (1630), Vitelli, a Venetian nobleman falls in love with Donusa, the pious Muslim princess, niece of Amurath the Ottoman emperor. When Vitelli first sees her, he is struck by her beauty, her virtue, her power, and her father’s wealth. But instead of falling for her charms and becoming a Muslim, Vitelli resists temptation, and even succeeds in converting Donusa, although her uncle orders her execution because she had committed the crime of loving a Christian. In the end all Christians successfully escape.¹⁶ Whereas Christianity was tolerated, it was a capital crime for a Muslim to turn Christian. A Christian was not permitted to marry a Muslim woman, unless he converted to Islam, whereas a Muslim man could marry a Christian woman even if she did not give up her faith.¹⁷

¹⁵ At least one scholar believes that in Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), Zoraida and the Captive were the models. There, Safie retains the wealth stolen from her Muslim father and becomes a rich wife. No criticism is leveled against such behavior in either of the work. Erin Webster Garrett contends that it becomes clear from her journal that while Mary was working on *Frankenstein*, both Shelleys were reading Cervantes, and a number of changes in her manuscript appeared after she had read that particular episode. Its impact would, according to Garrett, move Shelley to change the role of Safie from a marginal to a central figure in the book. The changes were inserted into an almost ready manuscript. For more on this, see Erin Webster Garrett, “The Muslim Heroine of Mary Shelley’s *Frankenstein*,” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20, no. 1 (2000): 133–53. The Captive first sees Moorish Zoraida’s “white hand” penetrating the lacings of Felix’s prison, the first physical sign of her extending the cross. When Safie (in Shelley’s work) arrives in the cottage and drops her veil, those present behold hair of a shining raven black, eyes dark, but gentle, and “her complexion wondrously fair”. (Ibid., 149). The light skin color of the two women designates them to properly enter the Christian world!

¹⁶ Daniel J. Vitcus, ed., *Three Turk Plays from Early Modern England: Selinus, A Christian Turned Turk and the Renegado* (New York: Columbia University Press, 2000). In *A Christian Turned Turk*, Voada, portrays the negative characteristics of Muslim women, whereas Donusa, a modest and pious Muslim woman is redeemed by the love of Vitelli, a virtuous Christian.

¹⁷ The successful Ottoman invasion of the Balkans initiated a wave of male conversions. Christian men hoped that with their conversion to Islam they would have more opportunities open to them in the Empire. Indeed, there were many who have made spectacular careers and rose even to the rank of Grand Vizier. The sultans often chose Asian Turks for the rank and file and European converts as the leaders of the army. Christian women, however, did not convert unless they were forced to.

As we have seen, there is one instance when the disobedience of the daughter is not punished, but even encouraged: when she decides to become a Christian. For this purpose, let's turn to the New Testament to reconfirm that Jesus changed life's focus from the small biological family to the large spiritual family.

We learn that what Jesus was doing "spread quickly over the whole region of Galilee" (Mk. 1:28). After it reached his family at Nazareth, they became concerned and traveled about 50 km (30 miles) to reach him at Capernaum. The reason for their visit is given as "When His family heard about this, they went to take charge of him, for they said, 'He is out of His mind'" (Mk. 3:21).¹⁸ His mother and brothers were outside the house where he was teaching but they weren't able to get near him because of the crowd (Lk. 8:19). So, they sent a message saying they wanted to speak with Him. "... Jesus' mother and brothers arrived. Standing outside, they sent someone in to call Him. A crowd was sitting around Him, and they told Him, 'Your mother and brothers are outside looking for you. 'Who are my mother and my brothers?' He asked. Then He looked at those seated in a circle around Him and said, 'Here are my mother and my brothers! Whoever does God's will is my brother and sister and mother'" (Mk. 3:31–35NIV).

In addition to the dichotomy of obedience versus defiance, the examples in the New Testament and secular examples led me to identify a third category according to which, going against the tenets of the Fifth Commandment does not always constitute deplorable conduct. *Au contraire*: in hagiographic literature as well as in examples of belles-lettres, we are to understand that abandoning or defying your father or family for the sake of Christianity is a readily accepted and approved behavior. The New Testament does not have a clear guideline regarding the Fifth Commandment. Yet, its message is clear: relationships forged by conviction are more important than blood relationships. Families are broken up because of faith, and that is acceptable, since Jesus himself rejects his "earthly family." The New Testament trumps the Jewish Bible: Jesus takes all.

¹⁸ The Greek word translates: "out of His mind" is *exeste*. When they heard about the crowds that gathered around Jesus, they thought he was insane. As the brothers didn't believe that Jesus was the Son of God (John 7:5), they may have thought he was a religious fanatic, or deluded or had a mental illness.

AZ ANGOL–SKÓT UNIÓ 315. ÉVFORDULÓJÁRA

BORUS GYÖRGY

Az 1707. május 1-én életbe lépett uniós szerződés Anglia és Skócia gazdasági és politikai egyesülését hozta létre. Innentől kezdve a két országra ugyanaz a kereskedelmi és pénzügyi szabályozás vonatkozott, Skócia pedig független törvényhozás helyett mindössze negyvenöt alsóházi képviselővel és tizenhat felsőházi taggal rendelkezett a westminsteri brit parlamentben.¹

Az angol–skót unió a brit történelem egyik legfontosabb, a Brit-szigeteken messze túlmutató jelentőséggel bíró, de egyben egyik legkevésbé értett eseménye is. Fontos hangsúlyoznunk, Anglia és Skócia nem azért egyesült a 18. század elején, mert a kapcsolat közöttük annyira kitűnő volt. Éppen ellenkezőleg, súlyos kompromisszumra volt szükség ahhoz, hogy az egyre mélyülő válságot megoldják, és a katonai konfliktust elkerüljék. Tanulmányunk alapvető célja azoknak a gazdasági, politikai, dinasztikus és külpolitikai tényezőknek a bemutatása, amelyek 1689-et követően elvezettek a két ország sorsát – és bizonyos szempontból az európai és szinte az egész világtörténelem alakulását – befolyásoló egyesüléshez.

Az angol–skót unió, annak okai és következményei, még ma is viták tárgyát képezik, különösen Skóciában, hiszen az északi királyság elveszítette politikai függetlenségét 1707-ben. A 18. és 19. századok során az egyesülésről összességében pozitív kép alakult ki mindkét országban. A történétírók az angol és skót politikusok bölcsességét és előrelátását dicsérték, akik alkotmányos stabilitást teremtettek, rendezték a két ország kapcsolatait a spanyol örökösödési háború (1701–1714) kellős közepén, megalapozták a brit gyarmati terjeszkedést, valamint lehetővé tették Skócia modernizálását és gazdasági felemelkedését.² Skóciában persze a kezdettől fogva voltak kritikus hangok is, akik azzal érveltek,

¹ 1707 és 1801 között az alsóházban (*House of Commons*) összesen 558 képviselő ült, a felsőháznak (*House of Lords*) pedig 190 tagja volt.

² Abel Boyer, *The History of the Life and Reign of Queen Anne* (London, 1722); Gilbert Burnet, *Bishop Burnet's History of His Own Time*, 2 vols. (London, 1724–34); Alexander Cunningham, *The History of Great Britain from the Revolution in 1688 to the Accession of George the First*, ed. Thomas Hollingberry, 2 vols. (London, 1787); John Bruce, *Report on the Events and Circumstances, which Produced the Union of the Kingdoms of England and Scotland*, 2 vols. (London, 1799); Ebenezer Marshal, *The History of the Union of Scotland and England: Stating the Circumstances which Brought it to a Conclusion, and the Advantages Resulting from it to the Scots* (Edinburgh: Longman and Rees, 1799); John Hill Burton, *History of Scotland, from the Revolution to the Extinction of the Last Jacobite Rebellion (1689–1746)*, 2 vols. (London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853); James Mackinnon, *The Union of England and*

hogy a skót politikusok sokkal kedvezőbb gazdasági és politikai feltételeket is kiharcolhattak volna országuk számára. Azt is megfogalmazták, hogy az angol fél a skót parlament jóváhagyását valójában zsarolással, megvesztegetéssel és megfélemlítéssel érte el.³ Ez utóbbi kritika aztán az 1960-as és 1970-es évek során, nem kis részben a skót nemzeti öntudat újbóli megerősödésének következtében, különösen felerősödött. Néhány skót történész Anglia és Skócia egyesülését elvtelen, önérdekből fakadó, korrupció egyezségnek tekintette, ami az angol politikai erőszakosság és ügyeskedés győzelmét jelentette.⁴ Az unió megítélése a 300. évforduló idején megélnéknélkülő kutatások eredményeként változott meg újra. Az új interpretációkegyetértenek abban, hogy az egyesülés nem pusztán, vagy elsősorban nem megvesztegetés, korrupció és kényszerítés eredménye volt. Abban fontos szerepet játszottak az elvi megfontolások, a nemzeti érdekek és a közös vallási, külpolitikai és birodalmi célok szem előtt tartása is.⁵

Angliát és Skóciát a több évszázadon át tartó szembenállást követően először az 1560-as skót reformáció hozta közelebb egymáshoz. Ennek sikeréhez I. Erzsébet (1558–1603) is jelentősen hozzájárult, akinek utód nélküli elhalálózását követően aztán VI. Jakab (1567–1625) skót király megörökölte az angol trónt. Jakab (aki Angliában I. Jakab néven uralkodott) a perszónáluniónál sokkal szorosabb kapcsolatot szeretett volna a két ország között, ám az angol parlament erről hallani sem akart. 1603 után ugyanakkor a skótok egyre inkább úgy érezték, hogy országuk uralkodó nélkül maradt és az északi királyság érdekei háttérbe szorultak. A skótok meghatározó szerepet játszottak az „angol polgárháború”-nak nevezett események mindhárom szakaszában (1642–1646, 1648, 1650–1651), Oliver Cromwell protektorátusa alatt pedig minden politikai függetlenségüket elveszítették. A

Scotland: A Study of International History (London: Longmans, Green and Co., 1896). A téma legalaposabb historiográfiai áttekintését lásd Alan I. Macinnes, *Union and Empire: The Making of the United Kingdom in 1707* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 12–50.

³ George Lockhart of Carnwath, *Memoirs Concerning the Affairs of Scotland, from Queen Anne's Accession to the Throne, to the Commencement of the Union of the Two Kingdoms of Scotland and England in May 1707* (London, 1714); James Macpherson, *The History of Great Britain, from the Restoration to the Accession of Power of the House of Hannover* (London, 1775); John Knox, *A View of the British Empire, More Especially Scotland; with Some Proposals for the Improvement of that Country, the Extension of Its Fisheries, and the Relief of the People* (London, 1784); John Struthers, *The History of Scotland from the Union to the Abolition of the Heritable Jurisdictions*, 2 vols. (Glasgow, 1827–28); Sir Walter Scott, *Tales of a Grandfather; Being Taken from Scottish History* (Edinburgh, 1828).

⁴ William Ferguson, *Scotland's Relations with England: A Survey to 1707* (Edinburgh: The Saltire Society, 1977); P. W. J. Riley, *The Union of England and Scotland: A Study in Anglo-Scottish Politics of the Eighteenth Century* (Manchester: Manchester University Press, 1978); Paul Henderson Scott, *1707: The Union of Scotland and England* (Edinburgh: The Saltire Society, 1979).

⁵ Christopher A. Whatley and Derek J. Patrick, *The Scots and the Union* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006); Macinnes, *Union and Empire*.

királyság helyreállítását követően, II. Károly (1660–1685) uralkodása idején újra felmerült az unió gondolata, de az angol parlament továbbra is elvetette azt. A skótok sérelmezték, hogy a század közepén bevezetett hajózási törvények (*Navigation Acts*) rájuk is vonatkoztak, meggátolván őket abban, hogy Anglia karibi és észak-amerikai gyarmataival szabadon kereskedjenek, az angolok azonban félték a konkurenciától, mivel a skótok Anglia legfőbb külkereskedelmi riválisával, az Egyesült Tartományokkal igen szoros kapcsolatokat tartottak fenn.⁶

Anglia és Skócia kapcsolatában azt a fordulatot, ami végül elvezetett az 1707-es unióhoz, a „dicsőséges forradalom” hozta el. 1688 novemberében Orániai Vilmos, az Egyesült Tartományok legfőbb politikai és katonai vezetője, elsősorban azért hajtott végre katonai beavatkozást Angliában nagybátyja és apósa, a katolikus II. Jakab (1685–1688) ellen, hogy valamilyen úton-módon megváltoztassa az ország külpolitikáját és bevonja azt a Franciaország elleni küzdelmekbe.⁷ Vilmos megszállta Londont, ellenőrzése alatt tartotta a politikai fejleményeket, és végül feleségével együtt (Máriával, II. Jakab protestáns lányával) maga ült az angol trónra, a skóciai forradalmi eseményeket viszont nem tudta befolyásolni. Az 1689 márciusában, Edinburghban összeült rendi gyűlés elfogadta Vilmost és Máriát Skócia uralkodóinak, de egyben kinyilvánította a rendek alkotmányos jogát az uralkodó elmozdításához. A Jog követelése (*Claim of Right*), az angol Jogok nyilatkozatával (*Declaration of Rights*) szemben, nem azzal érvelt, hogy a trón megüresedett, mivel II. Jakab gyakorlatilag lemondott azáltal, hogy elhagyta a Brit-szigeteket, hanem egyszerűen megállapította, a király „eljátszotta” az uralkodáshoz való jogát, mivel visszaélt a hatalmával és megsértette a törvényeket.⁸ 1690-ben aztán a skótok kimondták egyházuk presbiteriánus jellegét, elmozdították a püspököket az egyház éléről és a parlamentből is, és ezzel a skót törvényhozás nagyfokú függetlenségre tett szert.⁹ III. Vilmosnak (1689–1702) joga

⁶ Macinnes, *Union and Empire*, 83. Az angolok a 17. század során elsősorban a skót kereskedelmi konkurenciától való félelem miatt ellenezték a két ország egyesülését. Ellenállásuk akkor szűnt meg a 18. század elején, amikor világossá vált, hogy az egyesülés teljes politikai uniót is jelent majd, és az angolok által dominált westminsteri parlament fogja meghatározni Skócia gazdaságpolitikáját is. Lásd Brian Leveck, *The Formation of the British State: England, Scotland and the Union, 1603–1707* (Oxford: Oxford University Press, 1987), 138–68.

⁷ A „dicsőséges forradalom” okait, előzményeit lásd Borus György, *Az angol-holland forradalom háttere, 1660–1690* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007).

⁸ Frank O’Gorman, *The Long Eighteenth Century: British Political and Social History 1688–1832* (London: Bloomsbury Academic, 2016), 62; J. R. Jones, „The Revolution in Context,” in Jones, *Liberty Secured? Britain before and after 1688* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 44; Macinnes, *Union and Empire*, 87.

⁹ 1690-ben megszüntették a 15. század közepe óta működő, a törvencikkelyek lordjai (*Lords of the Articles*) nevű törvényelőkészítő parlamenti bizottságot is, amelyen keresztül London általában ellenőrzése alatt tudta tartani a skót parlament munkáját. A bizottságot a három rend, vagyis a főpapok, a főnemesek és a városok képviselői választották meg.

volt ugyan a skót minisztereket kinevezni, ám azok nem tudták érdemben befolyásolni a törvényhozás döntéseit. Innentől kezdve a skót parlament képes volt olyan törvényeket is meghozni, amelyek Anglia érdekeivel ellentétesek voltak.¹⁰ III. Vilmos és később Anna királynő (1702–1714) számára tehát az volt a fő probléma, hogy képtelenek voltak összehangolni az angol és a skót parlament döntéseit.¹¹

Ebben a bizonytalan politikai helyzetben Anglia és Skócia kapcsolata egyre feszültebbé vált. Az egyik szerencsétlen esemény, ami ehhez hozzájárult az úgynevezett „glencoe-i mészárlás” (*Massacre of Glencoe*) volt 1692 februárjában. A skót jakobiták (*Jacobites*), azaz a trónról elmozdított II. Jakab támogatói, majdnem olyan komoly ellenállást tanúsítottak, mint írországi társaik. 1681 júliusában Killiecrankie-nél fényes győzelmet arattak, de az egy hónappal későbbi dunkeldi vereségüket követően is még sokáig tartották magukat. Vilmos kész volt kegyelmet gyakorolni mindazok felett, akik 1692. január 1-ig letették neki a hűségesküt. A glencoe-i MacDonalds klán feje tévedésből nem a megfelelő helyre utazott, s lekészte a határidőt. Tévedésének szörnyű következménye az lett, hogy Vilmos király helyi emberei példát statuáltak, és leöldösték a klán legalább harminc férfi-tagját. Sok nő és gyerek menekülésközben pusztult el a zord téli időjárásban.¹²

Skóciának az 1690-es évek során komoly gazdasági nehézségekkel kellett szembenéznie. A XIV. Lajos Franciaországa ellen vívott kilencéves háború (1689–1697),¹³ amelybe Vilmos eredeti terveinek megfelelően Angliát és Skóciát is belerángatta, súlyos károkat okozott az északi királyság külkereskedelmének. 1695 és 1699 között a hideg időjárás tönkretette a termést, ami éhínséget és elszegényedést eredményezett.¹⁴ Az angol–skót kapcsolatokat 1698-ban tovább terhelte a londoni parlamentnek az a döntése, amely az Angliában tapasztalható mezőgazdasági nehézségekre hivatkozva megtiltotta a Skóciába irányuló gabonaexportot.¹⁵

Mivel a hajózási törvények kizárták Skóciát az angol gyarmatokkal való legális kereskedelemről, a skótok elhatározták, hogy saját gyarmatot hoznak létre Közép-Amerikában a spanyol érdekszférához tartozó panamai földszoroson. Ennek első lépéseként, 1695-ben megalapították a Skót Kereskedelmi Társaságot (*Company of Scotland Trading to Africa and the Indies*). A skót terv (*Darien Scheme*) Anglia diplomáciai és kereskedelmi érdekeit

¹⁰ Rosalind Mitchison, *A History of Scotland* (London and New York: Routledge, 2002), 235.

¹¹ Alvin Jackson, *The Two Unions: Ireland, Scotland and the Survival of the United Kingdom, 1707–2007* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 69–70.

¹² O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, 63.

¹³ Ezt a katonai konfliktust az augsburgi liga háborújának, pfalzi örökösödési háborújának és a Nagy Szövetség háborújának is nevezik.

¹⁴ Riley, *Union of England and Scotland*, 196–98.

¹⁵ Jackson, *Two Unions*, 60–1.

egyaránt sértette. III. Vilmos számára a kilencéves háború kellős közepén fontos volt a Spanyolországgal való jó kapcsolat, az angol Kelet-indiai Társaság pedig riválist látott a skót részvénytársaságban, így bojkottálták a vállalkozást, és mindent elkövettek, hogy a skótok német és holland befektetőket se találjanak. A kizárólag skót finanszírozású Darién-terv végül teljes kudarccal végződött. Az 1698-as és 1699-es expedíciók résztvevői nem voltak megfelelően felkészülve a helyi viszonyokra, a tropikus betegségekre, valamint az őslakosok és a spanyolok ellenállására. 1700 végén a Skót Kereskedelmi Társaság tizenhárom hajójából mindössze három tért vissza Skóciába. Legalább kétezer ember vesztette életét, befektetők száza pedig tönkrementek. A rosszul előkészített vállalkozás kudarcáért a skótok inkább önmagukat okolhatták, haragjuk mégis az angolok ellen irányult.¹⁶

A Darién-terv bukása világossá tette a skótok számára, hogy az országuk teljesen el lehetetlenül az Anglia és Skócia között feszülő ellentétek miatt, ezért többen is hangot adtak annak, hogy a két ország kapcsolatát valamilyen módon – egyesülés, teljes elszakadás, vagy az uralkodói jogkörök korlátozása révén – új alapokra kell helyezni.¹⁷ Mindezt további két fontos fejlemény is sürgetővé tette. 1700 júliusában, tizenegy éves korában meghalt Vilmos, Gloucester hercege, Anna királynő egyetlen gyermeke. Mivel semmi esély sem volt arra, hogy a beteges királynő újabb egészséges utódnak adjon életet, az angol parlament a következő évben elfogadta a trónutódlási törvényt (*Act of Settlement*), ami a Stuart-házból származó protestáns Szófiát, a hannoveri választófejedelem feleségét jelölte ki Anna királynő utódjának. Talán említenünk sem kell, hogy az angolok nem konzultáltak skót politikus társaikkal, mielőtt ezt a fontos döntést meghozták.¹⁸ Az 1770-as évek másik fontos nemzetközi eseménye az volt, hogy Anjou Fülöp, XIV. Lajos unokája került a spanyol trónra V. Fülöp néven. A vitatott örökség és a Bourbon-ház túlhatalmától való félelem hamarosan a spanyol örökösödési háborúhoz vezetett.¹⁹ Amikor Anglia 1702-ben hadat üzent Franciaországnak, ismét a skótokkal való egyeztetés nélkül tette azt.²⁰

Az 1702 tavaszán trónra kerülő Anna királynő tárgyalásokat kezdeményezett Anglia és Skócia között, mivel szerette volna elsimítani a két ország közötti ellentéteket, még mielőtt az új skót parlament összeül. Az angol fél ekkor még nem bizonyult kellően enge-

¹⁶ David Armitage, "The Scottish Vision of Empire: Intellectual Origins of the Darien Venture," in John Robertson, ed., *A Union for Empire: Political Thought and the British Union of 1707* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 97–111; Riley, *Union of England and Scotland*, 206–13; Jackson, *Two Unions*, 62–4; O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, 64.

¹⁷ Armitage, "The Scottish Vision of Empire," 113–18.

¹⁸ O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, 64.

¹⁹ Armitage, "The Scottish Vision of Empire," 112.

²⁰ Jackson, *Two Unions*, 65; Paul Henderson Scott, *The Union of 1707: Why and How* (Edinburgh: The Saltire Society, 2006), 22.

dékenynek, így a tárgyalások 1703 februárjában kudarcra végződtek. Mégsem volt teljesen hiábavaló a próbálkozás, mert több olyan kérdésben is megállapodás született, amely később az 1707-es egyesülési szerződésbe (*Treaty of Union*) is bekerült.²¹

1703 májusában az új skót parlament dühös, angolelles hangulatban ült össze. Ez fejeződött ki több ekkor meghozott törvényben is. Az angol trónutódlási törvényre adott válaszként kimondták, hogy Skócia Anna királynő halálát követően saját uralkodót választ magának, amennyiben nem kap biztosítékot a királyság és annak kereskedelme szabadságára, valamint parlamenti és vallási függetlenségére vonatkozóan (*Act of Security*). Egy másik törvény (*Act anent Peace and War*) Anna királynő halálát követően a hadüzeneteket, békekötéseket, illetve a katonai és kereskedelmi megállapodásokat a skót parlament jóváhagyásához kötötte.²² A bortörvény (*Wine Act*) engedélyezte a francia bor behozatalát, egy másik (*Act Allowing the Exportation of Wool*) pedig a gyapjú kivitelét az ellenségnek.²³ Anna királynő természetesen nem volt hajlandó szentesíteni ezeket a törvényeket, mivel azonban a skót parlament tiltakozásként semmilyen pénzügyi támogatást sem szavazott meg, végül kénytelen volt.²⁴

A skóciai angolelles hangulat intenzitását jól illusztrálja a *Worcester* nevű angol kereskedelmi hajó kapitányának és két matrózának tragédiája. Az említett hajót a Skót Kereskedelmi Társaság tartóztatta fel 1704 augusztusában válaszként társaságuk egyik hajójának elfogására az angol vámhatóságok által. Thomas Green kapitányt és legénységét nem csak kalózkodással vádolták, de azzal is, hogy ők gyilkolták meg az Indiai Óceánon eltűnt *Speedy Return* nevű skót hajó matrózait. A *Worcester* legénységét 1705 márciusában halálra ítélték, és Anna királynő se tudta megakadályozni, hogy az ítéletet részben végre ne hajtsák. A valószínűleg teljesen ártatlan Thomas Green és két társát áprilisban felakasztották, a legénység többi tagját viszont szeptemberben szabadon engedték.²⁵

Az angolok válasza a skótok angolelles és az északi királyság elszakadási szándékát egyértelművé tevő törvénykezésére az idegenekre vonatkozó törvény (*Aliens Act*) volt

²¹ Macinnes, *Union and Empire*, 94–5; T. C. Smout, "The Anglo-Scottish Union of 1707: I. The Economic Background," *Economic History Review* 16, no. 3 (1964): 461, <https://www.jstor.org/stable/2592848>.

²² Riley, *Union of England and Scotland*, 57–8; Macinnes, *Union and Empire*, 259; Armitage, "The Scottish Vision of Empire," 115; Scott, *Union of 1707*, 28–9.

²³ Smout, "Anglo-Scottish Union," 461; Mitchison, *History of Scotland*, 236; Riley, *Union of England and Scotland*, 58–9.

²⁴ Macinnes, *Union and Empire*, 260.

²⁵ Derek J. Patrick and Christopher A. Whatley, "Persistence, Principle and Patriotism in the Making of the Union of 1707: The Revolution, Scottish Parliament and the 'squadron volante'," *History* 92, no. 2 (2007): 173, <https://www.jstor.org/stable/24429199>; Macinnes, *Union and Empire*, 271.

1705 márciusában. Skócia 1705 karácsonyáig kapott időt arra, hogy megnevezze az uniós tárgyalásokon részt vevő képviselőit. Ennek elmulasztásának esetére kilátásba helyezték az összes nem Angliában élő skót idegenné való nyilvánítását, vagyonának elkobzását, valamint az Angliába irányuló legfőbb skót exportágazatok (szarvasmarha, birka, szén és vászon) leállítását. Nyílt gazdasági zsarolás volt ez, amellyel Anglia megpróbálta az északi királyságot a tárgyalóasztalhoz kényszeríteni. A spanyol örökösödési háború közepén ugyanis, amelynek megvívásához skót katonákra és forrásokra is szükség volt, ki kellett zárni annak a lehetőségét, hogy Skócia elszakadjon Angliától, és önálló külpolitikába kezdjen.²⁶

Paul Henderson Scott szerint az idegenekre vonatkozó törvény elsősorban azokat a skót arisztokratákat vette célba, akik kereskedelmi érdekeltséggel és házasság révén földekkkel rendelkeztek Angliában. Ezek közé tartozott Hamilton hercege is, az unióellenes parlamenti ellenzék vezére, aki skót hazafinak tüntette fel magát, ám a családi érdekeket nem kívánta kockára tenni. Első árulását 1705. szeptember 1-én követte el. A hosszú parlamenti vitanap végén, amikor támogatói közül sokan már nem is tartózkodtak az ülésteremben, Hamilton váratlanul azt indítványozta, hogy az uniós tárgyalások skót küldötteit a királynő nevezze ki. Mindez azt jelentette a gyakorlatban, hogy a tárgyalások összes résztvevőjét az angol kormány jelölte ki. A harmincegy tagú skót küldöttségbe így végül csak egy jakobita, unióellenes tag került be, a cornwathi George Lockhart, ő is csak azért, mert az egyik befolyásos angol whig politikus unokaöccse volt.²⁷

A legtöbb történész egyetért azzal, hogy skót részről az unió gazdasági kényszer volt. Az ország növekvő szegénysége, a háború és az európai merkantilista gazdaságpolitika okozta negatív kereskedelmi mérleg, az angol piacoktól való egyre nagyobb függés és a Darién-terv bukása miatt az angolokkal való megegyezésnek nem volt alternatívája. Bár a hajózási törvények kijátszásával a skót kereskedők képesek voltak illegális kereskedelmet folytatni az amerikai gyarmatokkal, 1696 után a szigorúbb szabályozások és ellenőrzések miatt ez sem érhetett el jelentősebb mértéket. Mivel az Angliába irányuló skót export leállítása, ami Skócia teljes kereskedelmi kivitelének nagyjából a felét tette ki, az északi ki-

²⁶ Smout, "Anglo-Scottish Union," 461–62; Mitchison, *History of Scotland*, 237; Scott, *Union of 1707*, 32–4.

²⁷ Scott, *Union of 1707*, 35–6; Macinnes, *Union and Empire*, 273–75; Jackson, *Two Unions*, 90; Bob Harris, "The Anglo-Scottish Treaty of Union, 1707 in 2007: Defending the Revolution, Defeating the Jacobites," *Journal of British Studies* 49, no. 1 (2010): 31–3, <https://www.jstor.org/stable/27752689>. Hamilton talán úgy gondolta, hogy az angol parlament úgysem fogadta volna el a skótok által delegált tárgyalóküldöttség tagjait, illetve azt remélhette, hogy indítványa jutalmaként bekerül a küldöttségbe. Valószínűleg attól is tartott, hogy katonai konfliktus alakulhat ki, ha az uniós tárgyalások meghiúsulnak.

ráltság gazdasági összeomlásához vezetett volna, a skót parlament kénytelen volt engedni Anglia zsarolásának.²⁸

Mindez nem azt jelenti, hogy a gazdasági unió tervének ne lettek volna ellenzői. Éppen ellenkezőleg. Amint arra Brian P. Levack rámutat, a skót törvényhozók ellenállását ebben a tekintetben két felismerés is felerősítette. Egyrészt, sokan úgy látták, hogy Skócia gazdasági problémái jórészt éppen az Angliával való kapcsolatból fakadtak. Másrészt, mivel egyértelmű volt, hogy Anglia teljes politikai uniót (*incorporating union*) is akar, nyilvánvaló volt mindenki számára, hogy Skóciának többé nem lehet önálló gazdaságpolitikája.²⁹

Az angol és skót parlamenti delegációk közötti tárgyalások 1706 áprilisában kezdődtek el Londonban. A két ország küldöttei személyesen csak egyszer találkoztak, amikor a Skóciának juttatott parlamenti helyek számát egyeztették, egyébként külön ülészetek.³⁰ Az angol küldöttek javaslatot tettek Anglia és Skócia egyesülésére Nagy-Britannia Egyesült Királysága néven, valamint arra, hogy az új államnak közös parlamentje legyen, és vonatkozzon rá az angol parlament által 1701-ben elfogadott trónutódlási törvény. A skót küldöttek a közös parlamentre vonatkozó felvetést először figyelmen kívül hagyták, viszont javaslatot tettek a két ország közötti és a gyarmatokkal való szabadkereskedelemre. Az angol fél ragaszkodott a teljes politikai unióhoz, amibe aztán a skótok bele is egyeztek, cserébe viszont elfogadták a skótok szabadkereskedelemre vonatkozó javaslatát.³¹

A tárgyalások második körében az angol küldöttek a közös pénzügyi és kereskedelmi szabályozás és egységes adók bevezetését kezdték forszírozni. A skótok ragaszkodtak hozzá, hogy egy kisebb, huszonkét fős közös bizottság (*Committee of Both Kingdoms*) foglalkozzon ezekkel a bonyolult kérdésekkel. A bizottságba a legbefolyásosabb politikusok kerültek be mindkét oldalról. Az angolokat Robert Harley államminiszter (*Secretary of State*), a skótokat pedig Queensberry hercege, az uralkodó skóciai főmegbízottja (*High Commissioner*) vezette. Megállapodás született a közös pénz, valamint egységes vámok és fogyasztási adók bevezetéséről. Skócia földadóját (*Land Tax*) nagyvonalúan 48.000 fontban állapították meg, ami csak töredéke volt az Anglia által fizetendő közel kétmilliós

²⁸ Christopher A. Whatley, "Economic Causes and Consequences of the Union of 1707: A Survey," *The Scottish Historical Review* 68, no. 186, part 2 (1989): 150–57, <https://www.jstor.org/stable/25530416>; Smout, "Anglo-Scottish Union," 458–64.

²⁹ Levack, *Formation of the British State*, 151–52.

³⁰ William A. Speck, *The Birth of Britain: A New Nation 1700–1710* (Oxford: Blackwell, 1994), 98; Scott, *Union of 1707*, 43.

³¹ Scott, *Union of 1707*, 43–5; Macinnes, *Union and Empire*, 281.

összegnek.³² Nem ez volt az egyetlen engedmény, amelyet a skótok gazdasági-pénzügyi téren kaptak. Bizonyos árucikkek után hét évig nem kellett adót fizetniük. Létrehoztak számukra egy közel 400.000 fontos, „kiegyenlítés”-nek (*Equivalent*) nevezett pénzügyi alapot, amit a Darién-terv károsultjainak kárpótlására és a közös pénz bevezetéséből adódó veszteségek ellensúlyozására szántak. Ugyancsak ebből az összegből szándékozták támogatni a skót ipart, és ellentételezni azt, hogy a korábbinál magasabb vámok és fogyasztási adók fizetésével Skócia is hozzájárult Anglia 1707-ig felhalmozott államadóságának kifizetéséhez.³³

Az angol fél a gazdasági és pénzügyi engedményeken túl kész volt garantálni Skócia saját jog- és bírósági rendszerének a fennmaradását. A skót arisztokraták megtarthatták örökletes hivatalaikat és magántörvényszékeiket. A brit felsőházba bekerülő tizenhat skót főnemest azonos jogok illették meg, mint angol társaikat. Végül, a skót királyi városok jogait és előjogait is változatlanul meghagyták.³⁴

Az angol és skót delegációk 1706 júliusában aláírták a szerződéstervezetet, ami azonban csak akkor léphetett életbe, ha mindkét ország parlamentje jóváhagyja azt. Angol részről ez nem volt kérdéses. Az unió biztosította számukra nemzetbiztonsági és külpolitikai értelemben a stabilitást, valamint a skót erőforrásokat is, ami a háború és a birodalomépítés miatt kulcsfontosságú volt, ugyanakkor Anglia életében, belviszonyaiban nem sok változást hozott.³⁵ Skóciában viszont egészen más volt a helyzet. Le kellett mondaniuk az alig tizennyolc évvel korábban megszerzett politikai függetlenségükről, és a gazdasági unió nem csak előnyöket, hanem angol konkurenciát és magasabb adókat is jelentett. Arról nem is beszélve, hogy a skót presbiteriánus egyház rettegett attól, hogy anglikán befolyás alá kerülhet.

A 17. század során Anglia és Skócia egyesülésének egyik legnagyobb akadály a vallási ellentét volt. Mindkét fél úgy gondolta, hogy egyházi unió nélkül az egyesülés nem lehet kellően teljes és stabil, azonban a csak félig megreformált, középutas, mérsékelt protestáns anglikán egyház és az erősen kálvinista, presbiteriánus rendszerű skót egyház közötti jelentős különbségek ezt lehetetlenné tették. A „dicsőséges forradalom” ezen a téren

³² Ha a földadó megállapításánál Skócia össznépeességét (körülbelül egymillió fő) vették volna alapul, az északi királyságnak az angolok által fizetett összeg egyötödét kellett volna befizetniük minden évben.

³³ Levack, *Formation of the British State*, 138–39; Macinnes, *Union and Empire*, 282–83; Scott, *Union of 1707*, 45–6.

³⁴ Scott, *Union of 1707*, 46. A huszonöt törvénycikkelyből álló egyesülési szerződésbe ezek végül a XIX. XX. XXI. és XXIII. cikkelyként kerültek be. Lásd E. N. Williams, ed., *A Documentary History of England. Vol. 2. (1559–1931)* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965), 137–46.

³⁵ Levack, *Formation of the British State*, 143–47; Scott, *Union of 1707*, 47.

is változást hozott. Az angol parlament 1689-ben megszavazta a türelmi törvényt (*Toleration Act*), amely a protestáns nonkonformisták számára szabad vallásgyakorlást biztosított. Ez azt is jelentette, hogy az állam politikai stabilitása szempontjából már nem tekintették elengedhetetlennek azt, hogy mindenki a nemzeti egyházhoz tartozzon. Angol részről ezzel elhárult egy jelentős akadály az egyesülés útjából. Skóciában más volt a helyzet. A politikai unió azzal fenyegetett, hogy a parlament mellett egy másik nemzeti intézmény, az egyház is veszélybe kerülhet. A skót presbiteriánusok attól tartottak, hogy az angolok ismét rájuk kényszerítik a püspöki rendszert, ahogyan tették azt 1612-ben és 1661-ben is. Nem csodálkozhatunk azon tehát, hogy a skót egyház volt az egyesülés legnagyobb ellenzője.³⁶

1706 októberében, amikor a skót parlament összeült, hogy megvitassa az egyesülési szerződéstervezetet, Robert Harley Daniel Defoe-t küldte Edinburghba azzal a feladattal, hogy próbálja eloszlatni a skót presbiteriánusok félelmeit. Nem véletlenül esett Harley választása Defoe-ra, hiszen az író maga is presbiteriánus volt. Defoe a személyes beszélgetéseken túl több esszét is megjelentetett, amelyekben próbálta meggyőzni az északiakat az unió előnyeiről, de elsődleges célja hites társai megnyugtatása volt.³⁷ Hamar rá kellett jönnie azonban, hogy azokat a radikális presbiteriánusokat, akik a 17. század közepén tett fogadalmakat még mindig érvényesnek tekintették, lehetetlen meggyőzni. Az 1638-as Nemzeti szerződés (*National Covenant*), amely Isten és a skót nép között kötött, nem csak az aláírók nemzedékét, de a későbbi generációkat is arra kötelezte, hogy vallásukat és egyházukat megvédjék.³⁸ Az öt évvel későbbi Ünnepélyes szövetség és szerződés (*Solemn League and Covenant*) a skótok és az angol puritánok között ennél tovább ment, és az angol és ír egyházak megreformálását is célul tűzte ki. E radikális kisebbség szemében tehát az Angliával való egyesülés halálos bűnnek számított.³⁹ A skót presbiteriánusok többségének ellenállását 1706 novemberében végül azzal szerelték le, hogy az unió szerződéséhez kapcsolt külön törvényben (*Act for Securing the Protestant Religion and the Presbyterian Church Government*) mondták ki a protestáns vallás és a presbiteriánus egyházkormányzat sérthetlenségét.

³⁶ Levack, *Formation of the British State*, 112–37.

³⁷ Daniel Defoe, *An Essay Aimed at Removing National Prejudices Against a Union with England, Part III*. (Edinburgh, 1706); Defoe, *Fourth Essay at Removing National Prejudices: With Some Reply to Mr. Hodges and some Other Authors* (Edinburgh, 1706); Defoe, *A Short Letter to the Glasgow Men* (Edinburgh, 1706); Defoe, *Two Great Questions Considered* (Edinburgh, 1707). Lásd David Macree, "Daniel Defoe, the Church of Scotland, and the Union of 1707," *Eighteenth-Century Studies* 7, no. 1 (1973): 62–77, <https://www.jstor.org/stable/3031612>.

³⁸ Jones, "The Revolution in Context," 43.

³⁹ Macree, "Daniel Defoe," 67–70.

Az 1706 októberében összeült egykamarás skót parlament tagjai ugyanazok voltak, akiket 1703-ban megválasztottak, és akik az angolelleses törvényeket megszavazták.⁴⁰ A törvényhozásnak összesen 247 tagja volt, de betegség, idős kor és szándékos távolmaradás miatt csupán körülbelül 210 aktív képviselővel rendelkezett. Mindez azt jelentette, hogy a kormánypártnak (*Court Party*) több mint 100 szavazatra volt szüksége ahhoz, hogy az egyesülési szerződéstervezet egyes pontjait elfogadtassa. A kormánypártnak mintegy 99 támogatója volt, az ellenzéknek (a *Country Party*-nak és a jakobitáknak együtt) pedig 87. A kettő között a 24 tagú új párt, a *Squadron Volante* volt a mérleg nyelve. Ők az ellenzék *Country* részéből szakadtak ki az 1703-as választásokat követően. Minden az ő politikai magatartásukon múlt.⁴¹

Az 1706–1707-es parlamentben a *Squadron* következetesen a kormánypárttal együtt szavazott. A nagy kérdés az, hogy ezt miért tették. William Ferguson és Paul Henderson Scott szerint a londoni kormány megvesztegetéssel és különféle ígéretekkel szerezte meg támogatásukat.⁴² Derek Patrick és Christopher Whatley nem tagadják, hogy az ilyen jellegű befolyásolásnak (ami egyébként teljesen megszokott volt a 18. század során)⁴³ is jelentőséget kell tulajdonítanunk, mégis úgy látják, hogy a *Squadron* tagjai más megfontolások miatt szavaztak az unió mellett. Belátták, hogy Anglia és Skócia konfliktusát és érdekellentéteit egyedül az egyesülés révén lehet békés úton rendezni. Mérsékelt protestánsként összefogást szerettek volna Angliával vallásuk Európa-szintű védelme érdekében, hiszen a katolikus abszolutista XIV. Lajos győzelme a spanyol örökösödési háborúban a katolikus Stuartok restaurálásával és a „dicsőséges forradalom” vívmányainak eltörlésével fenyegetett. Felismerték, hogy a gazdasági unió mindkét ország megerősödését és biztonságát szolgálhatja. Az ellenzék től való elszakadásukat az is magyarázza, hogy az 1703-as választások után jelentősen megerősödött a jakobita jelenlét a parlamentben.⁴⁴

A megosztott parlamenti ellenzéknek nem volt esélye arra, hogy megakadályozza az egyesülési szerződéstervezet huszonöt pontjának a megszavazását, csupán időhúzásra játszhatott. Az 1707 januárjának közepéig elhúzódó parlamenti viták heves zavargások közepette zajlottak. Edinburghban több száz férfi tört be az egyik uniópárti politikus házába. A törvényhozás épületébe tartó Queensberryt többször is kövekkel dobálták. Dumfriesben nyilvánosan elégették a törvénytervezetet. Glasgowban katonákat kellett kivezé-

⁴⁰ Scott, *Union of 1707*, 49.

⁴¹ Derek and Whatley, "Persistence, Principle and Patriotism," 165–66; Riley, *Union of England and Scotland*, 271–72, 328.

⁴² Ferguson, *Scotland's Relations with England*, 233, 244–47; Scott, *Union of 1707*, 49–54.

⁴³ Lásd erről Borus György, „Politikai játékszabályok Angliában a 18. század közepén,” *Aetas* 9, 4. sz. (1994): 55, http://acta.bibl.u-szeged.hu/40663/1/aetas_1994_004_053-071.pdf.

⁴⁴ Derek and Whatley, "Persistence, Principle and Patriotism," 165–85.

nyelni a tömeg feloszlására. Közel száz unióellenes petíciót nyújtottak be a parlamentnek, uniópárti pedig egy sem volt.⁴⁵ Úgy tűnhet tehát, hogy az Angliával való politikai és gazdasági egyesülés gondolata rendkívül népszerűtlen volt a skót emberek körében, a parlament pedig szembement az akaratukkal. Ez valószínűleg így is történt, ám Karen Bowie kutatásai arra is rávilágítanak, hogy a petíciók írását és az ellenállást maguk az unióellenes politikusok szervezték és szították.⁴⁶ A tüntetések mindenesetre eléggé ijesztőek voltak ahhoz, hogy Queensberryt biztonsági intézkedések meghozatalára késztessek. Kérésére katonai alakulatokat küldtek az angol–skót határra és a Skócia délnyugati részéhez igen közel eső északi területekre is.⁴⁷

1707. január 16-án a skót parlament 41 fős többséggel ratifikálta az uniós szerződést.⁴⁸ Az angol alsóház február 28-án tette ugyanezt nagy többséggel. Itt főleg az anglikán egyház katolikus szárnyához tartozó toryk (*High Church Tories*) szavaztak az egyesülés ellen, összesen 116-an.⁴⁹

1707-ben Anglia és Skócia egyesülését a korábbi próbálkozásokkal ellentétben azért lehetett véghezvinni, mert a „dicsőséges forradalom” új helyzetet teremtett. London nem tűrhette, hogy a függetlenné váló skót parlament Anglia érdekeivel ellentétes intézkedéseket hozzon, a hannoveri protestáns trónutódlást ne fogadja el, és azzal fenyegetse Angliát, hogy Anna királynő halálát követően Skócia önálló külpolitikába kezd. A politikai unió kikényszerítése érdekében sokkal nagyobb engedményekre volt hajlandó, mint korábban. Legalizálta Skócia kereskedelmét az amerikai gyarmatokkal, szabadkereskedelmet biztosított Anglia és az északi királyság között, garantálta a skót egyház és jogrendszer függetlenségét, és még a Darién-terv károsultjait is kárpótlásban részesítette. A francia és jakobita fenyegetettség közepette a mérsékelt skót presbiteriánusok többsége is felismerte, hogy Angliának és Skóciának közös vallási és külpolitikai érdekei vannak, a gazdasági unió pedig nem csak Skóciát húzhatja ki a válságból, de Nagy-Britanniát is sokkal erősebbé teheti. Mindezek figyelembevételével a skót parlament tagjainak anyagi eszközökkel és nemesi címek adományozásával való befolyásolása, jutalmazása csak mellékes körülménynek tekinthető, amikor arra keressük a választ, hogy Anglia és Skócia miért is egyesült 315 évvel ezelőtt.

⁴⁵ Speck, *Birth of Britain*, 110–12; Riley, *Union of England and Scotland*, 282–84. Szinte mindegyik parlamenti ülés azzal kezdődött, hogy felolvasták az unióellenes petíciókat, azok ellenvetéseit azonban nem vették komolyan. A skót kormányt jogilag semmi se kötelezte arra, hogy bármilyen formában reagáljon azokra.

⁴⁶ Karen Bowie, “Public Opinion, Popular Politics and the Union of 1707,” *Scottish Historical Review* 82, no. 214 (2003): 226–30, <https://www.jstor.org/stable/25529719>.

⁴⁷ Riley, *Union of England and Scotland*, 285.

⁴⁸ Scott, *Union of 1707*, 59.

⁴⁹ Speck, *Birth of Britain*, 114–16.

REFASHIONING ITALIAN THEATRICAL AND DRAMATIC CONVENTIONS: PROLOGUES, EPILOGUES, AND INDUCTIONS IN EARLY MODERN ENGLISH DRAMA

FERNANDO CIONI

Elizabethan drama used a variety of introductory scenes which can be defined as inductions,¹ provided that we distinguish their dramatic and theatrical functions. In the theatre, the induction is a dramatic device, metatheatrical and metadramatic, which emphasizes the nature of the play. Richard Hosley argues that it is “a short dramatic action introducing a full-length play, normally performed by two or more actors and creating a fictional situation different from that of the play itself.”² According to Harbage,³ before 1594 twenty-one plays with introductory scenes were performed or simply entered in the Stationer’s register. Eight of these plays, such as George Gascoigne’s *Jocasta* (1566) and George Peele’s *The Battle of Alcazar* (1597), present a dumb-show⁴ as introductory scene; the other eight plays have what Thelma Greenfield defines as “occasional inductions”,⁵ such as that of *The Spanish Tragedy* (1582–92). Only four plays have the induction as a frame play: the anonymous *The Taming of a Shrew* (1594), William Shakespeare’s *The Taming of the Shrew* (1592), George Peele’s *The Old Wives Tale* (1588–1594), and Robert Greene’s *The Scottish History of James IV* (1590–1591). After 1594, inductions registered by Harbage are forty-nine: eight in a dumb show form (such as John Marston’s *Sophonisba or the Wonder of Women*, 1605–1606), and only three in the form of frame play, Beaumont’s *The Knight of the Burning Pestle* (1607–1610), Beaumont and Fletcher and Field’s *Four Moral Representations* (1608–1613), and Thomas Randolph’s *The Muses*

¹ See the appendix for tables that chart the presence of introductory scenes (such as *induction*, *dumb shows*, choruses, prologues, epilogues, etc.) in early modern English drama from 1516 to 1642.

² Richard Hosley, “Was There a ‘Dramatic Epilogue’ to *The Taming of the Shrew*?” *Studies in English Literature, 1500–1900* 1, no. 2 (1961): 17–34, 21. On *induction* in Elizabethan drama, see Thelma Greenfield, *The Induction in Elizabethan Drama* (Eugene: The University of Oregon Press, 1969).

³ Alfred Harbage, *Annals of English Drama* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1940).

⁴ On dumb show in Elizabethan theatre see Dieter Mehl, *The Elizabethan Dumb Show* (Cambridge: Harvard University Press, 1966).

⁵ “These inductions characteristically account for and ‘present’ the plays. They explain why it appears; they sometimes provide onlookers.” Greenfield, *Induction in Elizabethan Drama*, 39.

Looking-Glass (1630). Seventeen inductions have mainly an introductory function, presenting the play, and sometimes with its characters appearing throughout the play. One example is Thomas Dekker's *If This Be Not a Good Play the Devil Is in It* (1611–1612), where the characters in the induction open and close the play. This kind of induction is similar to the frame play, but it lacks the dramatic development of it – see, for instance, the induction to Thomas Middleton's *Michaelmas Term* (1604–1606) and that to *Laelia* (1595), an adaptation in Latin of the French translation of *Gli Ingannati* and Charles Estienne's *Les Abusez* (1540), performed at Queen's College, Cambridge, in 1595. The other inductions after 1594 to the Restoration have been classified as "critical inductions", where "human spectators appear on stage to watch a play and criticize it. Actors and tiremen rush about it in a last-minute flurry before the play opens".⁶

The induction as dramatic and theatrical device was a way to overcome the gap between stage and audience, between make-believe and actuality, aiming at making the audience accept dramatic illusion. The induction, even though it possibly followed the Italian custom of turning prologues into a conversation, seems to gather and develop the characteristics of other introductory forms such as prologue and dumb show. The former, normally, does not contain dramatic action, whereas the latter lacks dialogue. The induction could have been influenced by the Italian prologues and epilogues, in particular by the dialogical prologues, such as Bibbiena's *La Calandria*, even though in Italian Renaissance plays prologues were mainly used to disclose sources and plot, in the Terencian and Plautine traditions. Until the end of 16th century, prologues and epilogues of Plautine and Terencian kind model themselves after Italian comedy, if not through a physical contact or a direct borrowing, through what Louise George Clubb calls "theatergrams": "a common process based on the principle of contamination of sources, genres, and accumulated stage-structures".⁷

PROLOGUES AND EPILOGUES. THE ITALIAN COMEDIC TRADITION.

In the Italian Renaissance, the imitation of Latin literature became a principle of literary composition. Renaissance dramatists considered Plautus and Terence the supreme degree of perfection to be imitated. Not only were Latin comedies the sources for the dramatic composition (structure, plot, and characters), but also for their prologues. Both

⁶ Ibid., 67.

⁷ Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 5.

Plautus and Terence use extensively a variety of prologues:⁸ four of Plautus's comedies⁹ have an expository dialogue and no narrative prologue, eight have a narrative prologue,¹⁰ six open with a prologue,¹¹ which deals mainly with the "argumentum". Unlike Plautus, Terence made the prologue independent of the play and gradually eliminated the *argumentum*. The prologues of *commedia erudite* have many similarities with those of the two Latin dramatists.

Giraldi Cinthio, in his essay *Intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), emphasized how the prologue is independent of the *fabula*:

non si può dire tal prologo parte della favola; perché non ha legamento alcuno coll'azione che nella favola si tratta, né a quel modo si recita che si recitano l'altre parti; perocché colui che fa il prologo il fa "o" in persona del poeta, "o in commendazione della favola", il quale non si può né si dee introdurre nell'azione.¹²

[The prologue cannot be considered part of the *fabula* because it has no connections with the action treated in it; and it is not acted in the same manner as the other parts of the play. Therefore, whoever reads the prologue does it either to praise the *fabula*, or to act as the poet himself, who cannot and must not intrude in the action]

Whoever reads the prologue must not intrude in the action, as he speaks on behalf of the poet. The prologue is an addition made by the Romans to draw the attention of the audience and to favour their appreciation of the poet:

non imitando il prologo l'azione, riman chiarissimo ch'egli della favola non è parte, ma è una giunta postavi da' Romani per disporre gli animi degli spettatori alla attenzione, o per conciliare insieme benevolenza al poeta: "o per le altre cagioni già dette", il che mostra il voltar del parlare che fa colui "che ha la cura" del prologo agli spettatori, la qual cosa non si può fare negli atti della favola, se non con riprensione.¹³

[as the prologue does not imitate the action, it is clear that it is not part of the *fabula*, but it is an addition made by the Romans to draw the attention of the spectators' minds, or to give the poet their benevolence, or for the reasons I have already given.

⁸ Philippe Fabia, *Les Prologues de Terence* (Ernest Thorin: Paris, 1888) and Emilio Goggio, "The Prologue in the Commedia Erudite of the Sixteenth Century," *Italica* 18, no. 3. (1941): 124–32.

⁹ *Curculio, Epidicus, Persa* and *Stichus*.

¹⁰ *Amphitri, Mercator, Miles Gloriosus, Mostellaria, Aulularia, Rudens, Trinummus* and *Cistellaria*.

¹¹ *Asinaria, Casina, Captivi, Menoechmi, Poenulus, Pseudolus* and *Truculentus*.

¹² Giovan Battista Giraldi Cinthio, "Intorno al comporre delle commedie e delle tragedie (1543)," in Aldo Borlenghi, ed., *Commedie del Cinquecento*, 2 vols. (Milano: Rizzoli, 1959), 2:1020–21, my translation.

¹³ *Ibid.*, 2:1021.

This is shown by the address to the audience made by the reader of the Prologue, something that cannot be done in the action of the *fabula*, without disapproval]

In that spirit, Ariosto prepared two different prologues to the *Negromante*, one for the performance to be given in Rome in 1520,¹⁴ and another for the performance at Carnival in Ferrara in 1528, as if the circumstances affected the way the prologue had to be written and spoken. The Rome prologue contains direct references to the Pope (“De la soma virtù di Leon decimo”, “The high virtues of Leo 10th” and the city (“[Ferrara] sen’era sin qui in Roma venuta integra”, “[Ferrara] had arrived intact here in Rome”);¹⁵ the prologue for the Ferrara performance contains both references to Ariosto’s hometown and to his plays, which were very popular at the court of Ferrara (“Autor da chi Ferrara ebbe di prossimo/ La Lena; e già son quindici anni o sedeci,/ Ch’ella ebbe la Cassaria and li Suppositi”, “The author from whom recently Ferrara had *La Lena*, and *la Cassaria e li Suppositi* fifteen or sixteen years ago”).¹⁶ Giovanni Francesco Loredano in *Lo Incendio* (1597) was more explicit about it when he wrote that it is a good thing to adjust the Prologue to the circumstances in which the play is given:

Sopra questa scena qual volta è accaduto far più rappresentazioni di una favola, si è osservati variar prologo, sapendo che in tal materia ogni novità fatta con disegno suole apportare grandezza alla Commedia, diletto al popolo, & lode ai recitanti, & per mantenere questo buon ordine, sempre habbiamo usato diligenza di trovare invenzioni meritevoli di essere ascoltate, di ciò ne sete certi, quanto nella prova di questa, che è intitolata lo INCENDIO, vi si recitò Prologo non ingrato, & hora ne havereste un’altro, che di stile, & di materia saria stato non meno vago del primo se al nostro buon volere non si fosse opposta la presunzione di un maligno Pedagogo.¹⁷

[When on stage it happened that a *fabula* had to be performed more than once, we had also to change the prologue, knowing that in doing this every change made on purpose would bring greatness to the Comedy, amusement to the people, and praise to the players; in order to keep this order we have always tried to find inventions worthy of being heard, be sure of this; as far as this play entitled *The Fire* is concerned, a pleasant Prologue was performed, and now you will have another one, which, for the

¹⁴ The play, begun in 1509, was completed by Ariosto to accomplish Pope Leo X. See Ariosto’s letter to the Pope (16 January 1520) where the dramatist thanks him for having been invited to perform the play for Carnival (Ludovico Ariosto, *Opere Minori*, ed. Cesare Segre [Milano-Napoli: Ricciardi, 1964], 766–67). Eventually, the Pope did not authorize the performance of the play.

¹⁵ Ludovico Ariosto, *Opere minori*, ed. Luigi Polidori, 2 vols. (Firenze, Le Monnier, 1857), 2:352.

¹⁶ *Ibid.*, 2:354–55.

¹⁷ Giovanni Francesco Loredano, *Lo Incendio* (Venezia, 1597), 1–3, my translation.

style and the subject, would be no less vague than the first if a spiteful Pedagogue's presumption had not opposed our good intentions.]

The prologue was, in the majority of cases, spoken by an actor – sometimes by the author himself, as in the prose version of Ariosto's *I Suppositi*, or Machiavelli's *Mandragola*. Nevertheless, the prologue could be also given by two or more actors. This is the case of Pietro Aretino's *Ipocrito* and *La Cortigiana*; or Ludovico Dolce's *Fabritia*, where "due fanciulli fanno il prologo" ("two children say the prologue"),¹⁸ or Alessandro Piccolomini's *L'Amor costante*. It could happen that the characters of the prologue were abstract characters, such as "la gelosia" ("Jealousy"), "il Riso" ("Laugh"), "L'ubbidienza" ("Obedience"), "La verità" ("Truth"), "Tragedia" and "Commedia" ("Tragedy" and "Comedy"), "Prologo" and "Argomento" ("Prologue" and "Argument").¹⁹

English Renaissance dramatists seem to have followed this two-actors kind of induction, which has been defined as allegorical,²⁰ influenced also by the late moralities. The Italian Renaissance prologue was an excellent inducement for English dramatists to introduce allegorical figures in their plays.²¹ Between 1582 and 1604 we have a good number of plays beginning with an allegorical induction. For instance, in the anonymous *A Warning to Fair Women* (1599) History, Comedy, and Tragedy appear in bodily form on the stage, discussing the theme of the play.²² In the anonymous *The True Tragedy of Richard III* (1594) the speakers are Truth and Poetrie who, starting from the appearance of the ghost of Clarence, first give the historical frame, then inform the audience about the events which brought Richard to the crown, and finally present Richard.²³ In Middleton's *Michaelmas Term* (1604) allegorical representatives of the four terms of the legal

¹⁸ Ludovico Dolce, *Fabritia* (Venezia, 1549), 4–7, my translation.

¹⁹ See Giovanni Della Porta's *La Fantasca* (1592), Giovan Battista Cini's *La Vedova* (1567), Luigi Alamanni's *La Flora* (1555), Giovanni Della Porta's *La Furiosa* (1600), Alessandro Piccolomini's *L'Hortensio* (1560), *La Strega* (1546) by Lasca respectively.

²⁰ Allegorical characters can be found in dumb shows. Thelma Greenfield, who classifies the inductions in four categories ("The inductive dumb show", "The occasional induction", "The critical induction" and "The frame play") identifies allegorical characters in the first three categories (Greenfield, *Induction in Elizabethan Drama*, 23–7, 40–4 and 116–17).

²¹ See Willheim Creizenach, *The English Drama in the Age of Shakespeare* (London: Sidwick & Jackson, 1916), 276–77. Beyond Creizenach a hundred years ago, no recent critics have analyzed these conventions from the point of view of influence.

²² Anonymous, *A Warning to Fair Women* (London, 1599), A2r–A3v.

²³ Anonymous, *The True Tragedy of Richard III* (London, 1594), A3v–A4r.

year²⁴ are present in the induction, explaining the general purpose of the play. The induction ends with Michaelmas Term's address to the audience.²⁵

It was principally before 1600 that this kind of introductory scene was very popular. Starting from Marston's *Antonio and Mellida* and Jonson's *Every Man Out of His Humour*, they had mainly the form of satirical inductions, a vehicle of criticism and satire which contributed to the so-called "war of the theatres". For example, in the induction to *Every Man Out of His Humour*, Ben Jonson first attacks the audience:

Now gentlemen I goe
To turne an Actor, and a Humorist,
Where (ere I doe resume my present person)
We hope to make the circles of your eies
Flow with distilled laughter: if we faile,
We must impute it to this onely chance,
Art hath an enemie cal'd *Ignorance*.²⁶

Then considers the theory of comedy, illustrating its development:

Mit. Does he observe all the lawes of Comedie in it?

Card. Wathe lawes meane you?

Mit. Why the equall devisiion of it into Actas and Scenes,

According to the Terentian manner, his true number of Actors: the furnishing of the scene with Grex or Chorus, and that the whole Argument fall within compasse of a daies effieience

Card. but 'tis extant, that that which wee call Comedia, was at first nothing but a simple and continues Satyre, sung by one only person, till *Susario*, invented a second, after him *Epicarmusa* third, *Phormus* (long after) added a fifth and sixth: *Eupolis* more, *Aristophane* more than they: every man in the dignitie of his spirit and judgement, supplied something: and (though that in him this kind of Poeme appeared absolute, and fully perfected) yet how is the face of it chang'd since, in *Menander*, *Philemon*, *Cecilius*, *Plautus*, and the rest; who have utterly excluded the Chorus, altered the proprietie of the persons, their

²⁴ "Hilary was the winter term, Easter the early spring term, Trinity the late spring term. Michaelmas was the autumn term (beginning on 9 October), the first one of the legal year, and the longest). It was also the busiest of the four terms because of the harvest and the end-of-the-year litigations. Country litigants would come to London after bringing in the harvest; the money they earned from it would finance their lawsuit." Michael Taylor, "Notes," in Thomas Middleton, *A Mad World, My Master and Other Plays*, ed. Michael Taylor (Oxford: Oxford University Press, 1995), 318.

²⁵ Thomas Middleton, "Michaelmas Term (1604)," in Thomas Middleton, *The Collected Works*, eds. Gary Taylor and John Lavagnino (Oxford: Clarendon Press, 2007), 338.

²⁶ Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour* (London, 1600), B4r.

names, and natures, and augmented it with all libertie, according to the elegancie and disposition of those times wherein they wrote. I see not then but we should enjoy the same *Licentia* or free power, to illustrate and heighten our invention as they did; and not to be tied to those strict and regular forms, which the nicenesse of a few (who are nothing but *Forme*) would thrust upon us.²⁷

Another kind of induction is the framing induction. It developed partly from the allegorical kind, and partly from the framed tale and the play-within-the-play. These inductions differ from the allegorical ones as the characters appearing in it are not allegorical but human. In general, these inductions provide a framework for the presentation of the play. Examples include the anonymous *The Taming of a Shrew*; Robert Greene's *The Scottish History of James IV*, with the return of Bohan from tomb, his conversation with Oberon and his invitation to the King of Fairies to see a play he has written about King James IV, which explains why he hates all the world; and George Peele's *The Old Wives Tale*, where Frolick, Antick and Fantastic lost in the wood meet an old woman, Madge, who is asked to tell a story, but she cannot remember it and the characters of the story act it out for her; Anthony Munday's *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, with an induction which starts from the idea that the play is a rehearsal for a performance to be given before Henry VIII. The function of the induction in all these plays is that of providing a framework to the main plot of the play.

The induction seems to have some relationship with Italian prologues, both from a dramatic and theatrical perspective. It is in the dialogic prologue that we can find a kind of relation with the theatrical form of the induction. The above quoted prologues to Piccolomini's *L'amor costante*, with a Spaniard commenting on the organization of the performance and his involvement in the production, and the prologue to Pietro Aretino's *La cortigiana* with a Forestiero and a Gentiluomo discussing the "pomposo apparato" could have offered more than serving as mere examples to early modern English drama. Also the introductory part to Lasca's *La strega*, as Marvin Herrick has noted, has an introduction-like structure "similar to those later used by Ben Jonson, Shakespeare, and other Elizabethan playwrights"²⁸.

²⁷ Ibid.

²⁸ Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance* (Urbana: Illinois University Press, 1960), 137.

The popularity of these introductory scenes is witnessed also by University drama²⁹ and by the so called “closet plays”, never published or never performed. The importance of the University plays³⁰ in the transition of the Italianate comedic tradition goes beyond their aesthetical value. These plays, amateurish and duly imitative, used prologues, choruses, songs, and epilogues extensively.

The anonymous *Laelia*, which is extant in MS.,³¹ was acted at Queen’s College, Cambridge probably on March 1st, 1595. Even if it is a translation, in Latin, of Charles Estienne’s French translation of *Gli Ingannati*, *Les Abusez*, the prologue is not that of the Italian play, nor is the epilogue. The prologue, probably written for the performance before the noble visitors of 1595, is a dialogue between Panneus and Sericus. It is meant to introduce the plot of the play: “*Pan*. Prologus sum. Venio narratum argumentum fabulae” (l. 3) (“*Pan*. I am the Prologue. I come to tell the argument of the play”).³² The epilogue, spoken by Petrus is the classical Plautus-like epilogue meant to invite the audience to clap:

“*Petrus* Nostrae extremum iam actum tanquam Audiisti comediae [...] (Honoratissimi viri, onoratissimi, inquam, et grauissimi viri)/ Cum meo Cicerone plausum date,/ Vel potius cum Plauto, plaudite” (l. 78, 81–83)

(“*Petrus* You have heard the final act of this comedy, most noble men, most noble I say, and most notable men, give your applause with my Cicero, or rather applaud with Plautus”).³³

Another example is the anonymous *Philomela*, performed on 29th December 1607, at St. John’s College, Oxford, which survives only in MS.³⁴ The St. John’s anonymous dramatist took his material directly from Book VI of Ovid’s *Metamorphoses*. The play, a comedy of the neo-Plautine type, is set in Athens and Megara, a university town, a transparent dis-

²⁹ On University Drama, see Frederick S. Boas, *University Drama in the Tudor Age* (Oxford: Oxford University Press, 1914); George C. Moore Smith, *College Plays Performed in the University of Cambridge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1923).

³⁰ See Fernando Cioni, “Stages at the University of Cambridge in Tudor England,” in Paola Pugliatti and Alessandro Serpieri, eds., *English Renaissance Scenes* (Oxford: Peter Lang, 2006), 127–54.

³¹ The manuscript, housed in the Lambeth Library (London), was reproduced by Horst-Dieter Blume for the series *Renaissance Latin Drama in England* (Hildesheim: Georg Olms Verlag), 1991.

³² Anonymous, *Laelia*, ed. George C. Moore Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1910), 3, v. 3.

³³ *Ibid.*, 92 vv. 78 and 81–3.

³⁴ The text of the play was transcribed by Frederick S. Boas in *The Christmas Prince* (Oxford: Oxford University Press, 1922), 56–101.

guise for Oxford. The first act is preceded by an "Induction Fortunae" and by a chorus (Terra and Unda). The play ends with a speech by Fortuna (not headed as an epilogue).

William Percy's plays, which survive only in MS.,³⁵ housed at the Huntington Library, present both prologues and epilogues. Among them is *A Country Tragedy in Vacunium or Cupid's Sacrifice* (ca. 1602), which was probably privately acted. The play opens with a chorus of eight lovers, who sing a hymn to Cupid. Then the Presenter addresses a prayer to Cupid. The Chorus sits on either side of the stage, and the Presenter speaks the prologue, a mere plea for favour towards the play. The chorus intervenes at the end of each act with a song. The play ends with an epilogue divided into two parts: the argument between the Presenter and the Chorus whether the classical rules have been violated or not, and the songs sung by the Chorus.

*Periander*³⁶ is a tragedy based at first hand on a Greek original, such as Herodotus or Diogenes *Laertius*. The play opens with a chorus, a dialogue between The Master of the Revels, The Master of the Revels boy, Detraction and Resolution. The Master of the revels asks the boy "What's your play nowe", and the boy presents the play as a tragedy in English. Detraction, seated among the spectators' shouts "Hisses" in disapproval (and continues: "Poxe: begin your play, and leaue your pratinge"). The Master of Revels and Detraction start to argue:

D. I haue heard your play repeated man, tis not so worshipfull stuffe as is expected

M'. T'is to good for you sir.

D. And to bad for this Audience.³⁷

Then Resolution intervenes, sent by His Lord ("My lorde sends to knowe what noyse this is"). The Master of Revels accuses Detraction not to let the play begin, but Resolution says that "He is indeed an *Epitome* of all the fowle mouthe's in a whole vniversity". Then The Master of Revels exits. Resolution invites Detraction to act with him as chorus: "Thou and I will be *Chorus*, they shall not hold: they'l speake to gravely for vs, and to wisely for the tyme".

These introductory scenes seem to have been influenced by the allegorical prologues of Italian comedy. The University plays, but also the closet plays, which should be seen

³⁵ The manuscripts of William Percy's plays are housed in the Huntington Library, San Marino (California). Percy's plays, even if probably not meant to be performed, reveal interesting evidence of Elizabethan stage practice. See Harold N. Hillebrand, "William Percy: An Elizabethan Amateur", *The Huntington Library Quarterly* 1, no. 4. (1938): 391–416.

³⁶ The tragedy is extant in a manuscript housed in St. John's College Library at Oxford. Frederick S. Boas transcribed the text in *The Christmas Prince*, 229–87.

³⁷ *Ibid.*, 231.

as a sort of cultural phenomenon, had an important role in the diffusion of Italian Renaissance dramatic and theatrical conventions. Both professional and academic playwrights were, in large numbers, coming from Oxford and Cambridge, where, both as spectator and actors, when not as dramatists, they had experienced college plays.

What I have tried to show in this essay is how also theatrical conventions, such as prologues and inductions can be indebted to Italian theatre. Even though the introductory scenes so popular in early modern English drama such as prologues and inductions (along with epilogues and choruses), have certainly developed from a medieval tradition, they represent a device which derives also from Italianate comedic conventions.

APPENDIX

The following table summarizes the presence of introductory scenes (such as inductions, dumb shows, choruses, prologues, epilogues, etc.) in early modern English drama from 1516 to 1642: three hundred and eight plays written and/or performed before the closing of the theatres (including ten manuscripts, seventeen Latin plays, and a play not classified by Greg, Shakespeare's *The Taming of the Shrew*, that has the same entry as the anonymous *The Taming of a Shrew*), from a total of eight hundred and thirty six plays in English – including manuscripts – and twenty two in Latin.

The first column is devoted to the name of the author, or the authors. For collaborative plays the names are indicated with surname and the initials. When an author has the main hand, he is placed in the first place, followed by “with” (i.e. “Fletcher, with Beaumont”). Anonymous is used when authorship is unknown.

The second column is devoted to the titles as they appear on the front page of a published playtext, or on the first page of a manuscript. When a play is an adaptation of another play, the title of the adapted play is given in brackets.

The third column supplies the year of publication (or the only extant early edition) and of the first performance (A). When a play was not published individually, “collection” follows the year of publication. When a play has been revised, the date is supplied after the date of the first publication and performance. For manuscripts, the approximate date of the manuscript is given.

The fourth column supplies a rough classification of the play as classified in Alfred Harbage's *Annals of English Drama* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1940).

The fifth column supplies the place of the first performance (theatre, college, etc.), or the name of the professional company that performed the play; “closet” means the plays was not written to be performed;

The sixth column gives the entry in the “Short title catalogue”, the catalogue of printed texts published in England until 1700;

The seventh column gives the entry as in W.W. Greg's *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration* (London: The Bibliographical Society, 1939–59), 4 voll. (MS stands for manuscript, L for plays in Latin);

The eighth column describes the kind of introductory scene in each play; “conclusion” means a non-headed epilogue; “in form of a dialogue” means a prologue or epilogue with more than one actor performing them.

Prologues, inductions, choruses, dumb shows in Early Modern English drama (1512–1642)

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
1.	Merbury, Francis (?)	<i>The Marriage between Wit and Wisdom</i>	1579	Moral Interlude	Unknown		MS	Prologue and epilogue
2.	Anon.	<i>Revival of Three Plays in One? (Seven deadly sin)</i>	1590 c.	Moral	Strange's		MS	Two introductory scenes, conclusion, and epilogue
3.	Anon.	<i>Laelia</i>	1595 MS	Latin comedy	Queen's College, Cambridge		MS	Prologue (dialogue between Penneus and Sericus), Epilogue (not headed)
4.	Anon.	<i>Philomela</i>	1607 A 29 Dic. 1607	Latin tragedy	St. John's College, Oxford		MS	Induction and conclusion by Fortuna

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
5.	Percy William	<i>A Country Tragedy in Vacuum or Cupid's Sacrifice</i>	1602	Tragedy	Privately acted?		MS	Chorus, prologue, chorus at the end of each act, epilogue in form of a dialogue
6.	Sansbury, John	<i>Periander</i>	1608	Tragedy	St. John's Col., Oxford		MS	Induction (Chorus), chorus at the end of each act, with epilogue and conclusion
7.	Willmot, R. Stalford, Hatton, Noel, G. Al.	<i>Gismond of Salerne</i>	1566 or 1568 P 1591	Tragedy	Inner Temple		MS	Prologue spoken by Cupid, epilogue
8.	Anonymous	<i>Narcissus. A Twelfth Night Merriment</i>	1603	Farce	St. John College, Oxford		MS	Induction, song, prologue, epilogue
9.	Anonymous	<i>The Dead Man's Fortune</i>	1590 c.	Romantic Comedy	Admiral's		MS	Prologue
10.	Anonymous	<i>Frederick and Basilea</i>	1597	Romance	Admiral's performed at the Rose		MS	Prologue and epilogue spoken by Richard Alleyn
11.	Gager, William	<i>Meleager</i>	1592 A 1582	Latin Tragedy	Christ Church, Oxford	STC 11515	L2	Chorus at the end of each act, two prologues and one epilogue (+ two prologues for the performance before Queen Elizabeth in 1592)
12.	Gager, William	<i>Ulysses Redux</i>	1592 A 1592	Latin Tragedy	Christ Church, Oxford	STC 11516	L4	Chorus, prologue, and epilogue
13.	Gwinne, Matthew	<i>Nero Tragoedia Nova</i>	1603 A 1603	Latin tragedy	St. John's Col., Oxford	STC 12553	L5	Prologue and epilogue spoken by Nemesis, chorus and introductory dumb show
14.	Gwinne, Matthew	<i>Vertumnus</i>	1607 A 1605	Latin Play	St John's men at Christ Church, Oxford	STC 12555	L6	Epilogue and a dialogue for the King's entrance
15.	Ruggle, George	<i>Ignoramus</i>	1630 A 1615	Civic pageant	London	STC 21445	L8	Two prologues in form of a dialogue, epilogue
16.	Stub, Edmund	<i>Fraus Honesta</i>	1632 A 1619	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	STC 23374	L10	Prologue and epilogue
17.	Alabaster, William	<i>Roxana (Adapt. Grotto La Dalida)</i>	1632 A 1592	Latin Tragedy	Trinity College, Cambridge	STC 249	L11	Chorus in each act
18.	Hausted, Peter	<i>Senile Odiu,</i>	1633 A 1631	Latin Comedy	Queen's College, Cambridge	STC 12936	L12	Prologue and epilogue
19.	Hutton, Leonard (?)	<i>Bellum Grammaticale</i>	1635 A 1582	Latin Allegory	Christ Church, Oxford in 1592	STC 12418	L13	Prologue and epilogue
20.	Hawkesworth, Walter	<i>Labyrinthus (adap. Della Porta La Cintia)</i>	1636 A 1603	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	STC 12956	L14	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
21.	Cowley, Abraham	<i>Naufragium Ioculare</i>	1638 A 1638	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	STC 5905	L15	Prologue and epilogue
22.	Randolph, Thomas (?) completata da Richard Brathwait (?)	<i>Cornelianum Dolium</i>	1638 A 1638	Latin Comedy	Unknown	STC 20691	L16	Prologue and epilogue
23.	Snelling, Thomas	<i>Thibaldus (Pharamus)</i>	1640 A 1640	Latin Tragedy	St John's College, Oxford	STC 22888	L17	Chorus at the end of each act, except the last one
24.	Brathwait, Richard	<i>Mercurius Britannicus</i>	1641 A 1641	Latin Political Comedy	Closet	STC B4269	L18	Epilogue
25.	Hacket, John	<i>Loyola</i>	1648 A 1623	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	H170	L19	Praeludium, two prologues
26.	Anonymous	<i>Stoicus Vapulans</i>	1648 A 1618	Latin Moral	St John's College, Cambridge	H170	L20	Prologue and epilogue
27.	Anonymous	<i>Cancer (adapt. . Salviati II Granchio)</i>	1648 A 1612	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	H170	L21	Prologue
28.	Anonymous	<i>Paria</i>	1648 A 1628	Latin Comedy	Trinity College, Cambridge	H170	L22	Two prologues, one epilogue, one prologue-like argomentum
29.	Medwall, Henry	<i>1 Fulgens and Lucrece</i>	1512–1516 A 1497	Romantic interlude	Morton's house (?)	STC 17778	1	Dialogue between A and B, probable Induction
30.	Medwall, Henry	<i>2 Fulgens and Lucrece</i>	1512–1516 A 1497	Romantic interlude	Morton's house (?)	STC 17778	2	Dialogue between A and B, probable Induction
31.	Rastell, John	<i>The Nature of Four Elements</i>	1526–1527 A 1517	Didactic interlude	Unknown	STC 20722	6	Prologue
32.	Rastell, John	<i>1 Gentleness and Nobility</i>	1529 A 1527	Dialogue	Rastel's stage (?)	STC 20723	8	Epilogue
33.	Rastell, John	<i>2 Gentleness and Nobility</i>	1529 A 1527	Dialogue	Rastel's stage (?)	STC 20723	9	Epilogue
34.	Anonymous	<i>Andria (tr. Terence)</i>	1530 c. A 1520	Comedy	Closet	STC 23894	12	Prologue and epilogue
35.	Bale, John	<i>The Chief Promise of God</i>	1547–1548 A 1538	Anthi- Catholic Mystery	St. Stephen, Canterbury	STC 1305	22	Prologue and epilogue
36.	Bale, John	<i>The Temptation of Christ</i>	1547–1548 A 1538	Anthi- Catholic Mystery	St. Stephen, Canterbury	STC 1279	23	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
37.	Bale, John	<i>The Three Laws</i>	1547–1548 A 1538	Anti-Catholic Mystery	St. Stephen, Canterbury	STC 1287	24	Prologue
38.	Heywood, Jasper	<i>Troas</i>	1559	Tragedy	Closet	STC 22227	28	Chorus at the end of each act, except the last one, Prologue
39.	Heywood, Jasper	<i>Thyestes</i>	1560 A 1560	Tragedy	Closet	STC 22227	29	Chorus at the end of each act, except the last one
40.	Anonymous	<i>Nice Wanton</i>	1560 A 1550	Unknown	Paul's at Court	STC 25016	31	Prologue
41.	Anonymous	<i>Godly Queen Hester</i>	1561 A 1527	Biblical Interlude	Unknown	STC 13251	33	Prologue
42.	Heywood, Jasper	<i>Hercules furens</i> (tr. Seneca)	1561 A 1561	Tragedy	Closet	STC 22223	34	Chorus at the end of each act, except the last one
43.	Neville, Alexander	<i>Oedipus</i> (tr. Seneca)	1563 A 1563	Tragedy	Closet	STC 22225	36	Chorus at the end of act I, III, IV
44.	Sackwille T. and T. Norton	<i>Gorboduc</i> (<i>Ferrex and Porrex</i>)	1565 A 1562	Tragedy	Inner Temple	STC 18684	39	dumb show before each act, Chorus at the end of each act, except the last one
45	Anonymous	<i>King Darius</i>	1565 1565	Protestant Moral	Unknown	STC 6277	40	Prologue and epilogue
46.	Wever, R.	<i>Lusty Juventus</i>	1565 a. A 1550	Anti-Catholic moral interlude	Unknown	STC 25149	41	Prologue
47.	Studley, John	<i>Agamemnon</i>	1566 A 1566	Tragedy	Closet	STC 22222	42	Chorus at the end of each act, except the last one
48.	Studely, John	<i>Medea</i> (tr. Seneca)	1566 a. A 1566	Tragedy	Closet	STC 22224	44	Chorus at the end of each act, except the last one
49.	Nuce, Thomas	<i>Octavia</i> (tr. Seneca)	1566 A 1566	Tragedy	Closet	STC 22229	45	Chorus at the end of act I and IV
50.	Udall, Nicholas	<i>Ralph Roister Doister</i>	1566 ? A 1552	Comedy	Unknown (Windsor Boys?)	STC 24508	46	Prologue, final song
51.	Wager, Lewis	<i>The Repentance of Mary Magdalene</i>	1566 A 1558	Moral-biblical interlude	Unknown	STC 24932	47	Prologue
52.	Wager, W. (?)	<i>The Trial of Treasure</i>	1567 A 1567	Moral interlude	Unknown	STC 24271	49	Prologue
53.	Fulwell, Ulpian	<i>Like Will to Like</i>	1568 a. A 1568	Moral interlude	Unknown	STC 11473	50	Prologue, final song

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
54.	Udall, Nicholas (?) or Hunnis, W. (?)	<i>Jacob and Esau</i>	1568 A 1554	Biblical interlude	Unknown (boys)	STC 14327	51	Prologue and epilogue
55.	Phillip, John	<i>Patient and Meek Grissil</i>	1569 A 1559	Comedy	Unknown	STC 19865	52	Prologue and epilogue
56.	Wager, W.	<i>The Longer thou Livest the More Fool thou Art</i>	1569 A 1559	Protestant Moral	Unknown	STC 24935	53	Prologue
57.	Ingeland, Thomas	<i>The Disobedient Child</i>	1569 A 1560	Interlude	Unknown	STC 14085	54	Prologue and epilogue
58.	Preston, Thomas	<i>Cambises</i>	1569 A 1561	Tragedy	Corte (?)	STC 20287	56	Prologue and epilogue
59.	Wager, W.	<i>Enough is as Good as a Feast</i>	1565–1570 A 1560	Protestant moral	Unknown	STC 24933	57	Prologue
60.	Edwards, Richard	<i>Damon and Pithias</i>	1571 A 1564	Tragi-comedy	Merton College Oxford	STC 7514	58	Prologue, final song
61.	Anonymous	<i>New Custom</i>	1573 A 1571	Protestant moral	Unknown	STC 6150	59	Prologue
62.	Gascoigne, George	<i>Supposes</i>	1573 collection A 1566	Comedy	Gray's Inn	STC 11635	60	Prologue
63.	Gascoigne, George Kinwelmershe, F.	<i>Jocasta</i>	1573 collection A 1566	Tragedy	Gray's Inn	STC 11635	61	Each act is preceded by a dumb show and followed by a chorus, epilogue
64.	Anon.	<i>Comoedia. A work in ryme contayning an Interlude of Minds</i>	1574 c. A c 1574	Protestant moral	Closet	STC 18550	64	Seventeen chapters, the first one headed as prologue, and the last three form the conclusion.
65.	B[ower?], R[ichard]	<i>Appius and Virginia</i>	1575 A 1564	Classical moral	Westminster boys (?)	STC 1059	65	Prologue and epilogue
66.	Stevenson, W. (?)	<i>Gammer Gurton's Needle</i>	1575 A 1553	Comedy	Christ's College Cambridge	STC 23263	67	Prologue
67.	Gascoigne, George	<i>The Glass of Government</i>	1575 A 1575	Moral allegory	Closet	STC 11643	68	Prologue and epilogue, chorus after each act except the last one
68.	Anonymous	<i>Common Conditions</i>	1576 A 1576	Heroical moral	Unknown	STC 5592	69	Prologue and epilogue
69.	Wapull, George	<i>The Tide Tarrieth no Man</i>	1576 A 1576	Moral	Unknown	STC 25018	70	Prologue
70.	Golding, Arthur	<i>Abraham's Sacrifice</i>	1577 A 1575	Tragedy	Closet	STC 2047	71	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
71.	Lupton, Thomas	<i>All for Money</i>	1578 A 1577	Satirical moral	Unknown	STC 16949	72	Prologue and epilogue
72.	Woodes, Nathaniel	<i>The Conflict of Conscience</i>	1581 A 1572	Protestant moral	Unknown	STC 25966	78	Prologue, act VI as a sort of chorus/epilogue, single speech by Nuntius
73.	Studley, John	<i>Hyppolitus</i>	1581 (collection) A 1567	Tragedy	Closet	STC 22221	80	Chorus at the end of each act, except the last one
74.	Studley, John	<i>Hercules Oeataeus</i>	1581 (collection) A 1566	Tragedy	Closet	STC 22221	81	Chorus
75.	Lyly, John	<i>Sappho and Phao</i>	1584 A 1583	Classical legend (comedy)	Oxford's boys	STC 17086	82	Two prologues and one epilogue
76.	Peele, George	<i>The Arraignment of Paris</i>	1584 A 1581	Classical legend (pastoral)	Chapel at Court	STC 19530	83	Prologue and epilogue. Epilogue in Latin
77.	Lyly, John	<i>Campaspe</i>	1584 A 1583	Classical legend (comedy)	Oxford's boys	STC 17047.5	84	Prologue and epilogue
78.	R.W. (Robert Wilson)	<i>The Three Ladies of London</i>	1584 A 1581	Moral	Unknown	STC 25784	85	Prologue
79.	Munday, Anthony	<i>Fedele e Fortunio</i>	1585 A 1584	Comedy	At Court	STC 19447	86	Prologue and epilogue
80.	Hughes T. with Bacon, Trotte, Fullwek, Lancaster, Yelverton, Pen-roodocke and Flower	<i>The Misfortunes of Arthur</i>	1587 A 1588	Tragedy	Gray's Inn at Court	STC 13921	89	Epilogue, chorus at the end of each act except the last one, dumb show before each act
81.	Anonymous	<i>Love and Fortune</i>	1589 A 1582	Mythological moral	Derby's at Court	STC 24286	92	First act has the structure of an induction, its characters act as a sort of chorus at the end of the next three acts and join the other characters in the last one
82.	R.W. (Robert Wilson)	<i>The Three Lords of London</i>	1590 A 1588	Moral	Queen's	STC 25783	93	Prologue
83.	Marlowe, Christopher	<i>1 Tamburlaine</i>	1590 A 1587	Heroical romance	Admiral's	STC 17425	94	Prologue
84.	Marlowe, Christopher	<i>2 Tamburlaine</i>	1590 A 1588	Heroical romance	Admiral's	STC 17425	95	Prologue
85.	Fraunce, Abraham	<i>Amynta's Pastoral</i> (tr. Tasso)	1591 A 1591	Pastoral	Closet	STC 11340	97	Chorus and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
86.	Lyly, John	<i>Endymion</i>	1591 A 1588	Classical legend (comedy)	Paul's at Court	STC 17050	99	Prologue and epilogue
87.	Anonymous	<i>1 The Troublesome Raigne of King John</i>	1591 A 1588	History	Queen's	STC 14644	101	Prologue
88.	Anonymous	<i>2 The Troublesome Raigne of King John</i>	1591 A 1591	History	Queen's	STC 14645	102	Prologue
89.	Wilmot R., Stafford, Hatton, Noel, Al.G.	<i>Tancred and Gismund</i>	1591 A 1566	<i>Senecan Tragedy</i>	Innert Temple	STC 25764	104	Two prologues, one epilogue, chorus at the end of each act except the last one
90.	Lyly, John	<i>Gallathea</i>	1592 A1585	Classical legend (comedy)	Paul's	STC 17080	105	Prologue and epilogue
91.	Lyly, John	<i>Midas</i>	1592 A 1589	Comedy	Paul's	STC 17083	106	Prologue
92.	Anonymous	<i>Arden of Feversham</i>	1592 A 1591	Realistic tragedy	Unknown	STC 733	107	Epilogue
93.	Herbert, Mary	<i>Antonius</i>	1592 A 1590	Tragedy	Closet	STC 18138	108	Chorus at the end of each act except the last one
94.	Anon. (T. Kyd?)	<i>The Tragedy of Soliman and Perseda</i>	1592 A 1589	Tragedy	Unknown	STC 22894	109	Chorus
95.	Kyd, Thomas	<i>The Spanish Tragedy</i>	1592 A 1587	Tragedy	Strange's, Admiral's	STC 15086	110	Chorus in form of a dialogue between Revenge and the ghost of Andrea at the beginning and at the end of each act.
96.	Kyd, Thomas	<i>Comelia</i>	1594 A 1594	Tragedy	Closet (?)	STC 11622	116	Chorus at the beginning and at the end of each act except the last one.
97.	Lodge, Thomas, Greene, Robert	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	1594 A 1590	Biblical moral	Queen's (?)	STC 16679	118	Chorus
98.	Shakespeare, William	<i>The Taming of the Shrew</i>	1623 collection A 1594	Comedy	Sussex's? Chamberlain's	STC 22273	120a	Induction
99.	Anonymous	<i>The Taming of a Shrew</i>	1594	Comedy	Queen's?	STC 23667	120	Induction, interludes, conclusion
100.	Anon.	<i>The True Tragedy of Richard the Third</i>	1594 A 1591	History	Queen's	STC 21009	126	Induction and conclusion
101.	Peele, George	<i>The Battle of Alcazar</i>	1594 A 1589	Foreign History	Admiral's	STC 19531	127	Prologue and dumb show
102.	Greene, Robert (?)	<i>1 Selimus</i>	1594 A 1592	Heroical romance	Unknown	STC 2310a	130	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
103.	Anonymous	<i>The Wars of Cyrus</i>	1594 A 1588	Classical history	Chapel	STC 6160	131	Prologue (misplaced ten pages after the beginning of the play)
104.	Daniel, Samuel	<i>Cleopatra</i>	1594 A 1593 Revised 1607	Tragedy	Closet	STC 6254	132	Chorus at the end of each act, except the last one
105.	Anonymous	<i>Pedlar's Prophecy</i>	1595 A 1561	Protestant Moral	Unknown	STC 25782	134	Prologue and epilogue
106.	W. S.* (Peele? Greene?)	<i>Lochrine</i>	1591 A 1594	Pseudo-history	Unknown	STC 21528	136	Prologue and epilogue
107.	Peele, George	<i>The Old Wives Tale</i>	1595 A 1590	Romance	Queen's	STC 19545	137	Induction
108.	Shakespeare, William	<i>Romeo and Juliet</i>	1597 A 1595	Tragedy	Chamberlain's	STC 22322	143	Prologue and chorus
109.	Lyly, John	<i>The Woman in the Moon</i>	1597 A 1593	Comedy	Unknown	STC 17090	144	Prologue
110.	Brandon, Samuel	<i>The Virtuous Octavia</i>	1598 A 1598	Tragi-comedy	Closet	STC 3544	147	Chorus at the end of each act except the last one
111.	Greene, Robert	<i>The Scottish History of James IV</i>	1598 A 1590	History	Queen's?	STC 12308	149	Induction and chorus
112.	Anon.	<i>Mucedorus and Amadine</i>	1598 rev. 1610 A 1590	Romantic comedy	Unknown (Queen's men? Pembroke's? Sussex's?) (King's 1610)	STC 18230	151	Induction and epilogue, Prologue added later
113.	Heywood, Thomas (?) and others (?)	<i>1 Edward IV</i>	1599 A 1599	History	Derby's	STC 13341	153	Chorus
114.	Heywood, Thomas (?) and others (?)	<i>2 Edward IV</i>	1599 A 1599	History	Derby's	STC 13341	154	Chorus
115.	Anon. (T. Heywood ?)	<i>A Warning for Fair Women</i>	1599 A 1599	Tragedy	Chamberlain's	STC 25089	155	Induction, prologue, dumb show, epilogue
116.	Greene, Robert	<i>Alphonsus King of Aragon</i>	1599 A 1587	Heroical romance	Unknown	STC 12233	156	Induction and conclusion
117.	Anonymous (T. Preston?) Peele	<i>Clymon and Clamydes</i>	1599 A 1570	Heroical romance	Revived by Queen's (?)	STC 5450a	157	Prologue
118.	Peele, George	<i>The Love of King David and Fair Bethsabe</i>	1599 A 1587	Heroical romance	Unknown	STC 19540	160	Prologue and chorus

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
119.	Porter, Henry	<i>The Two Angry Women of Abingdon</i>	1599 A 1598	Comedy	Unknown	STC 20123	161	Prologue
120.	Dekker, Thomas	<i>The Pleasant Comedy of Old Fortunatus</i>	1600 1599	Comedy	Admiral's	STC 6517	162	Prologue in form of a dialogue (at court), final song, epilogue (at court)
121.	Jonson, Ben	<i>Every Man out of his Humour</i>	1600 A 1599	Comedy	Chapel	STC 14767	163	Induction (frame play), epilogue
122.	Anonymous (Day?, Lyly?)	<i>The Maid's Metamorphosis</i>	1600 A 1600	Comedy	Paul's	STC 17188	164	Prologue
123.	Shakespeare, William	<i>Henry V</i>	1600 A 1599	History	Chamberlain's	STC 22289	165	F ₁ 1623: Prologue and chorus
124.	Drayton, Hathway, Munday, Wilson	<i>Sir John Oldcastle</i>	1600 A 1599	History	Chamberlain's	STC 18795	166	Prologue
125.	Shakespeare, William	<i>2 Henry IV</i>	1600 A 1597	History	Chamberlain's	STC 22288	167	Induction
126.	Anon. (T. Dekker in part?)	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	1600 A 1600	Pseudo-history	Oxford's	STC 25144	171	Prologue
127.	Nash, Thomas	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	1592 A 1592	Comedy	Whitgift's house (?)	STC 18376	173	Induction, including prologue, and epilogue, with conclusion. Will Summer acts as a chorus or commentary throughout the play
128.	Dekker, Thomas	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	1600 A 1599	Comedy	Admiral's	STC 6523	175	Prologue
129.	Jonson, Ben	<i>Everyman in His Humour</i>	1601 A 1598	Comedy	Chamberlain's	STC 14766	176	F 1616: Prologue
130.	Marston, John	<i>John/Jack Drum's Entertainment, or Pasquil and Catherin</i>	1601 A 1600	Comedy	Paul's	STC 7243	177	Induction, Morris dance, music, and songs
131.	Munday, Anthony (& Chettle)	<i>The Downfall of Robert, Earl of Hunting</i>	1601 A 1598	History	Admiral's	STC 18721	179	Induction and conclusion, Dumb show masque
132.	Chettle, H, Munday, Anthony	<i>The Death of Robert Earl of Huntington</i>	1601 A 1598	History	Admiral's	STC 18271	180	Epilogue
133.	Jonson, Ben	<i>Cynthia's Revels</i>	1601 A 1600	Comedy	Chapel	STC 14773	181	Induction, masque, epilogue
134.	Yarington, R.	<i>Two Lamentable Tragedies in One</i>	1601 A 1594	Tragedy	Admiral's?	STC 26076	182	Induction and conclusion
135.	Dymock, John (?)	<i>Il pastor fido</i>	1602 A 1601	Pastoral	Closet	STC 12415	183	Chorus at the end of each act
136.	Marston, John	<i>Antonio and Mellida</i>	1602 A 1599	Tragi-comedy	Paul's	STC 17473	184	Induction, prologue, and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
137.	Marston, John	<i>Antonio's revenge</i>	1602 A 1600	Tragedy	Paul's	STC 17474	185	Prologue
138.	Jonson, Ben	<i>Poetaster</i>	1601 A 1601	Comedy	Chapel	STC 14781	186	Induction and prologue
139.	Anonymous (by "W.S.")	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	1602 A 1600	History	Chamberlain's	STC 21532	189	Chorus
140.	Anonymous	<i>The Contention between Liberality and Prodigality</i>	1602 A 1601	Moral interlude	Chapel	STC 5593	190	Prologue and epilogue
141.	Anonymous	<i>A Larum for London</i>	1602 A 1599	History	Chamberlain's	STC 16754	192	Prologue and epilogue
142.	Dekker, Thomas (with John Marston?)	<i>Satiromastix</i>	1602 A 1601	Comedy	Chamberlain's and Paul's	STC 6521	195	Epilogue
143.	Alexander, William	<i>Darius</i>	1603 A 1603	Tragedy	Closet	STC 349	196	Chorus at the end of each act
144.	Anonymous (Montgomery?)	<i>Philotus</i>	1603 A 1603	Comedy	Closet (?)	STC 19888	199	Epilogue
145	Marston, John	<i>The Malcontent</i>	1604 A1604	Tragi-comedy	Queen's revels and King's	STC 17479	203	Induction (by John Webster), dumb show, masque
146.	Marlowe, Christopher	<i>Dr Faustus</i>	1604 A 1592	Tragedy	Admirals	STC 17429	205	Prologue and epilogue
147.	Anonymous	<i>The Wit of a Woman</i>	1604 A 1604	Comedy	Not performed (?)	STC 25868	206	Prologue and epilogue
148.	Alexander, William	<i>Croesus</i>	1604 collection A1604	Tragedy	Closet	STC 343	209	Chorus at the end of each act
149.	Marston, John	<i>The Dutch Courtesan</i>	1605 A 1605	Comedy	Queen's Revels	STC 17475	214	Prologue
150.	Jonson, Ben, George Chapman, John Marston	<i>Eastward Ho</i>	1605 A 1605	Comedy	Queen's Revels	STC 4970	217	Prologue and epilogue
151.	Chapman, George	<i>All Fools</i>	1605 A 1601	Comedy	Queen's Revels	STC 4963	219	Prologue and epilogue
152.	Anon. (Kyd?)	<i>The First Part of Ieronimo</i>	1605 A 1604	Pseudo-history	King's?	STC 15085	221	Ieronimo ends the play ("Enter Ieronimo Solus")
153.	Daniel, Samuel	<i>Philotas</i>	1605 collection A 1604	Tragedy	Queen's Revels	STC 6239	223	Chorus

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
154.	Heywood, Thomas	<i>If you Know Me You Know Nobody</i>	1606 A 1605	History	Queens' Anne	STC 13336	224	1633: chorus
155.	Anonymous (Gwyn in part?)	<i>1 & 2 Return from Parnassus</i>	1606 A 1603	Satirical comedy	St. John's College, Cambridge	STC 19039	225	Induction and epilogue
156.	Anonymous	<i>Nobody and somebody</i>	1606 A 1605	Pseudo-history	Queen's Anne	STC 18597	229	Prologue and epilogue
157.	Marston, John	<i>Parasitaster</i>	1606 A 1604	Comedy	Queen's Revels	STC 17483	230	Prologue and epilogue
158.	Marston, John	<i>The Wonder of Women or Sophonisba</i>	1606 A 1605	Tragedy	Queen's Revels	STC 17488	231	Prologue and epilogue
159.	Anon. (probably Simon Rowley)	<i>Wily Beguiled</i>	1606 A 1602	Comedy	Paul's	STC 25818	234	Induction, masque, two prologues, epilogue
160.	Day, John	<i>The Isle of Gulls</i>	1606 A 1606	Comedy	Queen's Revels King's Revels	STC 6412	235	Induction, prologue and epilogue
161.	Dekker, Thomas	<i>The Whore of Babylon</i>	1607 A 1607	Allegorical History	Prince Henry's	STC 6532	241	Prologue
162.	Middleton, Thomas	<i>Michaelmas Term</i>	1607 A 1606	Comedy	Paul's	STC 17890	244	Induction
163.	Day J., W. Rowley, G. Wilkins	<i>The Travels of Three English Brothers</i>	1607 A 1607	Topical	Queen Anne's	STC 25635	248	Prologue and epilogue, chorus
164.	Marston, John	<i>What You Will</i>	1607 A 1601	Comedy	Paul's	STC 17487	252	Induction, prologue
165.	Barnes, B.	<i>The Devil's Charter</i>	1607 A 1606	Tragedy	King's	STC 1466	254	Prologue and epilogue, chorus
166.	Jonson, Ben	<i>Volpone</i>	1607 A 1606	Comedy	King's	STC 14783	259	Prologue + Volpone's final speech similar to an epilogue
167.	Middleton, Thomas (and Thomas Dekker?)	<i>The Family of Love</i>	1608 A 1603	Comedy	Admiral's (?) (King's Revels in 1607)	STC 17879	263	Prologue and epilogue
168.	Anon. (T. Dekker?)	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	1608 A 1602	Comedy	Chamberlain's	STC 7493	264	Prologue
169.	Middleton, Thomas	<i>Your Five Gallants</i>	1608 A 1607	Comedy	Paul's (S.R. : Chapel)	STC 17907	266	Dumb shows, prologue
170.	Day, John (with Wilkins, G ?)	<i>Law Tricks</i>	1608 A 1604	Comedy	King's Revels	STC 6416	267	Epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
171.	Chapman, George	<i>The Conspiracy of Charles Duke of Byron</i>	1608 A 1608	Tragedy	Queen's Revels	STC 4968	274	Prologue
172.	Greville, Fulke	<i>Mustapha</i>	1609 A 1596	Tragedy	Closet	STC 12362	278	Chorus
173.	Anonymous	<i>Every Woman in her Humour</i>	1609 A 1607	Comedy	King's Revels (?)	STC 25948	283	Prologue
174.	Shakespeare, William	<i>Pericles</i>	1609 A 1608	Tragi-comedy	King's	STC 22334	284	Chorus (Gower)
175.	Mason, John	<i>The Turk (Muleassees the Turk)</i>	1610 A 1607	Tragedy	King's Revels	STC 17617	286	Prologue and epilogue
176.	Fletcher, John	<i>The Faithful Shepherdess</i>	1608	Pastoral	Queen's Revels?	STC 11070	287	Q 1634: Prologue in form of a dialogue
177.	Barry, Lording	<i>Ram Alley</i>	1611 A1608	Comedy	King's Revels	STC 1502	292	Prologue and epilogue
178.	Heywood, Thomas	<i>The Golden Age</i>	1611 A 1610	Classical legend	Queen's Anne's	STC 13325	294	Chorus at the end of each act
179.	Jonson, Ben	<i>Catiline his Conspiracy</i>	1611 A 1611	Tragedy	King's	STC 14759	296	Chorus at the end of each act except the last one; F 1616 Chorus at the end of each act
180.	Dekker, Thomas, Middleton, Thomas	<i>The Roaring Girl</i>	1611 A 1611	Comedy	Prince Henry's	STC 17908	298	Prologue and epilogue
181.	Daborne, Robert	<i>A Christian Turned Turk</i>	1612 A 1610	Tragedy	King's (?), Queen's Revels (?)	STC 6184	300	Prologue and epilogue, dumb show
182.	Jonson, Ben	<i>The Alchemist</i>	1612 A 1610	Comedy	King's	STC 14755	303	Prologue
183.	Jonson, Ben	<i>Epicoene</i>	1612 A 1609	Comedy	Queen's Revels	STC 14761	304	Two prologues
184.	Dekker, Thomas	<i>If This Be Not a Good Play, the Devil Is in It</i>	1612 A 1611	Comedy	Queen Anne's	STC 6507	305	Induction and conclusion, prologue and epilogue
185.	Carey, Elizabeth	<i>Mariam</i>	1613 A 1604	Tragedy	Closet	STC 4613	308	Chorus at the end of each act
186.	Heywood, Thomas	<i>The Brazen Age</i>	1613 A 1611	Classical Legend	Queen's and King's	STC 13310	313	Prologue and epilogue
187.	Beaumont, Francis	<i>The Knight of the Burning Pestle</i>	1613 A 1607	Burlesque romance	Queen's Revels	STC 1674	316	Induction and epilogue in form of a dialogue
188.	Heywood, Thomas	<i>The Silver Age</i>	1613 A 1611	Classical Legend	Queen's and King's	STC 23248	317	Chorus, dumb show
189.	Taylor, Robert	<i>The Hog hath Lost his Pearl</i>	1614 A 1613	Comedy	Whitefriars	STC 23658	321	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
190.	Daniel, Samuel	<i>Hymen's Triumph</i>	1615 A 1614	Pastoral court	Unknown.	STC 6257	325	Prologue in form of a dialogue
191.	R. A. (Robert Armin? Robert Anton?)	<i>The Valiant Welshman</i>	1615 A 1612	History	Prince's Men	STC 16	327	Epilogue
192.	Tomkins, Thomas	<i>Albumazar</i>	1614 A 1615	Comedy	Trinity College Cambridge	STC 24100	330	Prologue and epilogue
193.	Heywood, Thomas	<i>The Four Prentices of London</i>	1615 A 1594	Heroical romance	Admiral's	STC 13321	333	Induction (headed "The prologues") among three prologues
194.	S.S.	<i>The Honest Lawyer</i>	1616 A 1615	Comedy	Queen's Anne's	STC 21519	337	Epilogue
195.	Holyday, Barten	<i>Technogamia, or The Marriages of the Arts</i>	1618 A 1618	Moral	Christ Church, Oxford	STC 13717	353	Prologue and epilogue
196.	Belchier, Daubridgcourt	<i>Hans Beer-Pot (See me and see me not)</i>	1618 A 1618	Dialogue	Not performed (?)	STC 1803	354	Prologue
197.	Anonymous	<i>Two Wise Men and all the Rest Fools</i>	1619 A 1619	Dialogues	Privately acted (?)	STC 4991	361	Prologue, two epilogues
198.	Anonymous	<i>Swetnam Arraigned by Women</i>	1620 A 1618	Comedy	Queen's Anne's	STC 23544	362	Prologue and epilogue
199.	Cumber, John? (or Cobbes, James?)	<i>The Two Mery Milkmaids or The Best Words Wear the Garland</i>	1620 A 1619	Comedy	Red Bull Company (Revels)	STC 4281	364	Prologue
200.	Middleton, Thomas Rowley, William	<i>The World tossed at tennis</i>	1620 A 1620	Masque	Prince's men	STC 17909	365	Induction and prologue, epilogue, masque
201.	Markham, G., Sampson, W.	<i>Herod and Antipater</i>	1622 A 1622	Tragedy	Red Bull Company (Revels)	STC 17401	382	Prologue and epilogue
202.	May, Thomas	<i>The Heir</i>	1622 A 1620	Comedy	Red Bull Company (Revels)	STC 17713	384	Prologue and epilogue
203.	Shakespeare, William	<i>The Tempest</i>	1623 collection A 1611	Comedy	King's	STC 22273	390	Epilogue
204.	Shakespeare, William	<i>Henry VIII</i>	1623 collection A 1613	History	King's	STC 22272	400	Prologue and epilogue
205.	Middleton, Thomas	<i>A Game at Chess</i>	1625 A 1624	Political satire	King's	STC 17882	412	Induction, prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
206.	Hawkins, W.	<i>Apollo Shroving</i>	1627 A 1627	Comedy	Hadleigh School, Suffolk	STC 12963	414	Introduction, prologue and epilogue
207.	Newman, Thomas	<i>The Andrian Woman</i>	1627 A 1627	Comedy	For acting in schools	STC 23897	415	Prologue and epilogue
208.	Newman, Thomas	<i>The Eunuch</i>	1627 collection A 1627	Comedy	For acting in schools	STC 23897	416	Prologue and epilogue
209.	Reynolds, Henry	<i>Aminta</i>	1628 A 1628	Pastoral	Closet	STC 23696	417	Chorus at the end of each act, prologue and epilogue
210.	Gomersall, Robert	<i>Lodovick Sforza</i>	1628 A 1628	Tragedy	Not performed	STC 11995	418	Prologue and epilogue
211.	Ford, John	<i>The Lover's Melancholy</i>	1629 A 1628	Tragi-comedy	King's	STC 11163	420	Prologue and epilogue
212.	Carrell, Lodowick	<i>The Deserving Favourite</i>	1629 A 1629	Comedy	For acting in schools	STC 4628	423	Prologue and epilogue
213.	Shirley, James	<i>The Wedding</i>	1629 A 1626	Comedy	Queen Henrietta's	STC 22460	425	Epilogue
214.	Randolph, Thomas	<i>Aristippus, or the Jovial Philosopher</i>	1630 A 1626	Comic show Comedy	Trinity College, Cambridge	STC 20686	431	Praeludium
215.	Shirley, James	<i>School of compliment (Love Tricks)</i>	1631 A 1625	Comedy	Lady Elizabeth's	STC 22456	441	Prologue, conclusion, epilogue
216.	Jonson, Ben	<i>The New Inn</i>	1631 A 1629	Comedy	King's	STC 14780	442	Prologue, two epilogues
217.	Fletcher, Phineas	<i>Sicelides</i>	1631 A 1615	Piscatory	King's College, Cambridge	STC 11083	443	Chorus at the end of each act except the first, prologue and epilogue
218.	Heywood, Thomas	<i>1 The Fair Maid of West</i>	1631 A 1604	Comedy	Anne's (Queen Henrietta's in 1631)	STC 13320	445	Prologue
219.	Heywood, Thomas	<i>2 The Fair Maid of West</i>	1631 A 1631	Comedy	Queen Henrietta's	STC 13320	446	Chorus at the end of each act except the first, dumb show at the end of act 3, epilogue
220.	Knevet, Ralph	<i>Rhodon and Iris</i>	1631 A 1631	Pastoral	Florists' Feast, Norwich	STC 15036	449	Prologue and epilogue
221.	Jonson, Ben	<i>Bartholomew Fair</i>	1631 A 1614	Comedy	Lady's Elizabeth's	STC 14753-5	455	Induction, puppet show
222.	Jonson, Ben	<i>The Staple of News</i>	1631 collection A 1626	Comedy	King's	STC 14753-5	456	Induction, prologue for the theatre, prologue for the court, epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
223.	Jonson, Ben	<i>The Devil Is an Ass</i>	1631 collection A 1616	Comedy	King's	STC 14753-5	457	Prologue and epilogue
224.	Goffe, Thomas	<i>The Courageous Turk</i>	1632 A 1619	Tragedy	Christ Church, Oxford	STC 11977	458	Prologue
225.	Massinger, Philip	<i>The Emperor of the East</i>	1632 A 1631	Tragi- comedy	King's	STC 17636	459	Two prologues and an epilogue
226.	Marmion, Shakerly	<i>Holland's Leaguer</i>	1632 A 1631	Comedy	Prince's Charles	STC 17443	461	Prologue
227.	Shirley, James	<i>Changes, or Love in a Maze</i>	1632 A 1632	Comedy	King's Revels (Prince Charles's?)	STC	462	Prologue and epilogue
228.	Brome, Richard	<i>The Northern Lass</i>	1632 A 1629	Comedy	King's	STC 3819	463	Prologue
229.	Hausted, Peter	<i>The Rival Friends</i>	1632 A 1632	Tragi- comedy	Queen's College, Cambridge	STC 12935	465	Introduction, prologue and epilogue
230.	Heywood, Thomas	<i>1 The Iron Age</i>	1632 A 1612	Classical Legend	Queen's (and King's?)	STC 13340	467	Epilogue
231.	Randolph, Thomas	<i>The Jealous Lovers</i>	1632 A 1632	Comedy	Trinity College, Cambridge	STC 20692	469	Epilogue in form of a dialogue
232.	Rowley, William	<i>All's Lost by Lust</i>	1633 A 1619	Tragedy	Prince's (poi Lady Elizabeth's)	STC 21425	471	Prologue
233.	Anonymous	<i>The Costly Whire</i>	1633 A 1620	Pseudo- history	Red Bull Com- pany (Revels (?), King's Revels (?))	STC 25582	472	Epilogue
234.	Massinger, Philip	<i>A New Way to Pay Old Debts</i>	1633 A 1625	Comedy	Red Bull Company (?) (poi Queen Henrietta's)	STC 17639	474	Epilogue
235.	Marlowe, Christopher	<i>The Jew of Malta</i>	1633 A 1589	Tragedy	Strange's (by 1592)	STC 17412	475	Three prologues and an epilogue
236.	Ford, John	<i>The Broken Heart</i>	1633 A 1630	Tragedy	King's	STC 11156	480	Prologue and epilogue
237.	Marmion, Shackerly	<i>A Fine Companion</i>	1633 A 1633	Comedy	Prince Charles's	STC 17442	481	Prologue in form of a dialogue (author + critic)
238.	Fisher, Jasper	<i>Fuimus Troes. Aeneid 2. The True Troanes</i>	1633 A 1625	History	Magdalene Col. Oxford	STC 10886	482	Induction and conclusion

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
239.	Heywood, Thomas	<i>The English Traveller</i>	1633 A 1627	Tragi-comedy	Queen Henrietta's	STC 13315	484	Prologue
240.	Goffe, Thomas	<i>Orestes</i>	1633 A 1617	Tragedy	Christ Church, Oxford	STC 11982	485	Prologue
241.	Greville, Fulke	<i>Alaham</i>	1633 A 1600	Tragedy	Closet	STC 12361	489	Chorus and prologue
242.	Ford, John	<i>Perkin Warbeck</i>	1634 A 1633	History	Queen Henrietta's	STC 11157	491	Prologue and epilogue
243.	Shakespeare, William e Fletcher, John	<i>The Two Nobles Kinsmen</i>	1634 A 1613	Tragi-comedy	King's	STC 11075	492	Prologue and epilogue
244.	Heywood, Thomas	<i>A Maidenhead well Lost</i>	1634 A 1633	Comedy	Queen Henrietta's	STC 13357	493	Prologue and epilogue
245	Rutter, Joseph	<i>The Shepherd's Holiday</i>	1635 A 1634	Pastoral	Queen Henrietta's	STC 21470	499	Prologue and epilogue
246.	Jones, John	<i>Adrasta: or the Womans Spleene, and Loves Conquest</i>	1635 A 1635	Tragi-comedy	Not performed	STC 14721	501	Induction, including prologue and epilogue
247.	Heywood, Thomas	<i>Love's Mistress, or The Queen's Mask</i>	1636 A 1634	Classical Legend	Queen Henrietta's	STC 13352	504	Three prologues, one epilogue
248.	Davenant, William	<i>The Platonic Lovers</i>	1636 A 1635	Comedy	King's	STC 6305	506	Prologue and epilogue
249.	Davenant, William	<i>The Wits</i>	1636 A 1634	Comedy	King's	STC 6309	507	Prologue and epilogue
250.	Dekker, Thomas (& Day, John ?)	<i>The Wonder of a Kingdom</i>	1636 A 1631	Comedy	Queen Henrietta's	STC 6533	508	Epilogue
251.	Heywood, Thomas	<i>A Challenge for Beauty</i>	1636 A 1635	Tragi-comedy	King's	STC 13311	509	Prologue and epilogue
252.	Sampson, William	<i>The Vow Breaker, or The Fair Maid of Clifton</i>	1636 A 1625	Tragedy and history	Unknown	STC 21688	510	Prologue
253.	Nabbes, Thomas	<i>Hannibal and Scipio</i>	1637 A 1635	Tragedy	Queen's Henrietta	STC 18341	513	Prologue and epilogue
254.	Fletcher, John (revised by Massinger?)	<i>The Elder Brother</i>	1637 A 1625	Comedy	King's	STC 11066	515	Prologue and epilogue
255.	Heywood, Thomas (& Smith, Went. ?)	<i>The Royal King and the Loyal Subject</i>	1637 A 1602	Tragi-comedy	Worcester's (?) (Queen Henrietta's nel1637)	STC 13364	516	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
256.	Shirley, James	<i>The Example</i>	1637 A 1634	Comedy	Queen Henrietta's	STC 22442	521	Prologue and epilogue
257.	Ford, John	<i>The Fancies Chaste and Noble</i>	1638 A 1635	Comedy	Queen Henrietta's	STC 11159	532	Prologue, epilogue in form of a dialogue
258.	Shirley, H. (& Heywood, Thomas?)	<i>The Martyred Soldier</i>	1638 A 1618	Tragedy	Queen Anne's (?)	STC 22435	533	Epilogue
259.	Shirley, James	<i>The Duke's Mistress</i>	1638 A 1636	Tragi-comedy	Queen Henrietta's	STC 22441	536	Prologue and epilogue
260.	Killigrew, Henry	<i>The Conspiracy (Pallantus and Eudora)</i>	1638 A 1635	Tragic-comedy	York House (?) & King's	STC 14958	537	Introduction, chorus at the end of each act, prologue and epilogue
261.	Shirley, James	<i>The Royal Master</i>	1638 A 1637	Comedy	l Ogilby's Men & Queen's	STC 22454	538	Epilogue
262.	Cowley, Abraham	<i>Love's Riddle</i>	1638 A 1633	Pastoral	Not performed	STC 5904	539	Epilogue
263.	Nabbes, Thomas	<i>Tottenham Court</i>	1638 A 1634	Comedy	Prince's Men, or King's Revels	STC 18344	540	Prologue and epilogue
264.	Suckling, John	<i>Aglaura</i>	1638 A 1637	Tragedy	King's	STC 23420	541	Two prologues e two epilogues
265.	Nabbes, Thomas	<i>Covent Garden</i>	1638 A 1633	Comedy	Queen Henrietta's	STC 18339	542	Prologue and epilogue
266.	Nabbes, Thomas	<i>The Spring's Glory</i>	1638 A 1637	Mask	Not performed (?)	STC 18343	543	Epilogue
267.	Randolph, Thomas	<i>The Muses Looking-Glass</i>	1638 collection A 1630	Comedy	King's Revels	STC 20694	547	Epilogue
268.	Randolph, Thomas	<i>Amyntas</i>	1638 collection A 1630	Pastoral	King's Revels	STC 20694	548	Prologue in form of a dialogue, epilogue
269.	Carlell, Lodowick	<i>1 Arviragus and Philicia</i>	1639 A 1636	Tragi-comedy	King's	STC 4627	551	Prologue and epilogue
270.	Carlell, Lodowick	<i>2 Arviragus and Philicia</i>	1639 A 1636	Tragi-comedy	King's	STC 4627	552	Epilogue
271.	May, Thomas	<i>Julia Agrippina</i>	1639 A 1628	Tragedy	unknown	STC 17718	554	Induction
272.	Ford, John	<i>The Lady's Trial</i>	1639 A 1638	Comedy	Beeston's Boys	STC 11161	555	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
273.	Zouche, Richard	<i>The Sophister (Fallacy, or The Troubles of Great Hermenia)</i>	1639 A 1614	Moral	Oxford	STC 26133	556	Prologue and epilogue
274.	T. D. (Thomas. Drue?)	<i>The Bloody Banquet</i>	1639 A 1639	Tragedy	Beeston's Boys	STC 6181	567	Induction (dumb show), chorus
275.	Myne, Jasper	<i>The City Match</i>	1639 A 1637	Comedy	King's	STC 17750	568	Prologue and epilogue
276.	Lower, William	<i>The Phoenix in her Flames</i>	1639 A 1639	Tragedy	Not performed (?)	STC 16873	569	Prologue and epilogue
277.	Cartwright, William	<i>The Royal Slave</i>	1639 A 1636	Tragi-comedy	Christ Church, Oxford	STC 4717	570	Three prologues e three epilogues
278.	Shirley, James	<i>The Chorusnation</i>	1640 A 1635	Comedy	Queen Henrietta's	STC 22440	572	Prologue and epilogue
279.	Nabbes, Thomas	<i>The Bride</i>	1640 A 1638	Comedy	Beeston's Boys	STC 18338	576	Prologue
280.	Shirley, James	<i>The Humorous Courtier</i>	1640 A 1631	Comedy	Queen Henrietta's	STC 22447	577	Prologue and epilogue
281.	Sandys, George	<i>Christ's Passion</i>	1640 A 1640	Neo-miracle	Closet	STC 12397	579	Chorus at the end of each act except the last one
282.	Gough, John	<i>The Strange Discovery</i>	1640 A 1640	Tragi-comedy	Closet	STC 12133	584	Prologue
283.	Jonson, Ben	<i>The Gipsies Metamorphosed</i>	1640 A 1621	Mask	Burley, Belvoir, e Windsor	STC 14777a	585	Prologue
284.	Brome, Richard	<i>The Antipodes</i>	1640 A 1638	Comedy	Queen's	STC 3818	586	Prologue and epilogue in form of a dialogue
285.	Brome, Richard	<i>The Sparagus Garden</i>	1640 A 1635	Comedy	King's Revels	STC 3820	587	Prologue and epilogue
286.	Habington, William	<i>The Queen of Aragon</i>	1640 A 1640	Tragi-comedy	Amateurs at Court, & King's	STC 12587	588	Two prologues and one epilogue
287.	Chamberlain, Robert	<i>The Swaggering Damsel</i>	1640 A 1640	Comedy	Beeston's Boys	STC 4946	589	Prologue
288.	Glapthorne, Henry	<i>The Ladies' Privilege</i>	1640 A 1637	Tragi-comedy	Beeston's Boys	STC 11910	590	Prologue and epilogue
289.	Glapthorne, Henry	<i>Wit in a Constable</i>	1640 A 1638	Comedy	Beeston's Boys	STC 11914	591	Prologue and epilogue
290.	Shirley, James	<i>1 Saint Patrick for Ireland</i>	1640 A 1639	Neo-miracle	1 Ogilby's Men, Dublin	STC 22455	593	Prologue and epilogue

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
291.	Sharpe, Lewis	<i>The Noble Stranger</i>	1640 A 1639	Tragi-comedy	Queen's	STC 22377	597	Prologue and epilogue
292.	Fletcher, John	<i>Rule A wife and Have a Wife</i>	1640 A 1624	Comedy	King's	STC 11073	598	Prologue and epilogue
293.	Harding, Samuel	<i>Sicily and Naples</i>	1640 A 1640	Tragedy	Not performed	STC 12757	599	Epilogue
294.	Tatham, John	<i>Love Crows the End</i>	1640 collection A 1632	Pastoral	Bingham School, Nottinghamshire	STC 23704	600	Prologue
295.	Burnell, Henry	<i>Landgartha</i>	1641 A 1640	Tragi-comedy	I Ogilby's Men, Dublin	STC B5751	604	Prologue and epilogue
296.	Brathwait, Richard	<i>Mercurius Britannicus, or the English Intelligencer</i>	1641 A 1641	Latin Political Comedy	Closet	STC B4270	605	Epilogue
297.	Jonson, Ben	<i>The Magnetic Lady</i>	1641 collection A 1632	Comedy	King's	STC 14754	616	Induction, chorus at the end of each act. The chorus of act 5 "changed into an epilogue to the King for a court performance".
298.	Jonson, Ben	<i>A Tale of a Tub</i>	1641 collection A 1596–1633	Comedy	Admiral's	STC 14754	617	Prologue and epilogue
299.	Jonson, Ben	<i>The Sad Shepherd</i>	1641 collection A 1637	Comic pastoral	Not performed	STC 14754	618	Prologue
300.	Denham, John	<i>The Sophy</i>	1642 A 1641	Tragedy	King's	STC D10009	622	Prologue and epilogue
301.	Fletcher, John	<i>The Noble Gentleman</i>	1647 collection A 1606	Comedy	King's	STC B1581	641	Prologue and epilogue
302.	Fletcher, John	<i>The Captain</i>	1647 collection A 1612			STC SB1581	642	Prologue and epilogue
303.	Beaumont Francis or N. Field and J. Fletcher (induction by Beaumont or Field)	<i>Four plays in one (for Moral Representations)</i>	1647 A 1613	Moral	Unknown	STC B1581	670	Induction, dumb show, final song, epilogue
304.	Randolph Thomas (revised by T. J.)	<i>Plutophtalmia Plutogamia Hey for Honesty, Down with Knavery</i>	1651 A 1627	Comedy	Trinity Col, Cambridge?	A3685 Wing	699	Induction, epilogue and argument

	Author	Title	Year	Dramatic genre	Place of performance	STC	Greg	Notes
305.	Goffe, Thomas	<i>The Careless Shepherdess</i>	1656 A 1619	Pastoral	Christ Church, Oxford (?)	G 1005 Wing	761	Induction (praeludium), Masque of Apollo (II,6), epilogue
306.	T. W.	<i>Thorney Abbey</i>	1662 collection Probably a 17 th cent. play with later additions	History	unknown	G 1580 Wing	824	Prelude (Prologue in dialogue form between the Fool and the prompter)
307.	Haughton W. (rev. for press by "I.T.")	<i>Grim the Collier of Croydon</i>	1662 collection A 1600	Comedy	Admiral's?	G1580 Wing	826	Prologue
308.	Wild Robert	<i>The Benefice</i>	1689 A 1641?	Comedy	Cambridge?		836	Induction (act 1)- characters: Shakespeare, Beaumont and Fletcher, Comedy- songs, prologue and epilogue

THE RAFT OF THE MEDUSA – ONE OF EUROPE’S GREATEST HUMANITARIAN CATASTROPHES THROUGH A TRANSMEDIAL LENS

SABINE COELSCH-FOISNER

In 1989 Julian Barnes dedicates one chapter of his novel *A History of the World in 10 and 1/2 Chapters* to a “Shipwreck”.¹ In 2011 German video-artist Marcel Odenbach created a video he entitled *Im Schiffbruch nicht schwimmen können* (“Unable to Swim in Shipwreck”). In 2017 the Austrian writer Franzobel (Franz Stefan Griebel), Ingeborg Bachmann Prize winner of 1995, published his highly acclaimed novel *Das Floß der Medusa* (“The Raft of the Medusa”).² In 2020 Alexander Polzin, sculptor, stage director, designer and visual artist, together with musical director Laurence Dreyfus and his Phantasm Ensemble, and choreographer Sommer Ulrickson created a dance-music-theatre performance for the Berlin Pierre Boulez Hall from 20 to 22 March 2020.³ In 2022 the Salzburg Schauspielhaus produced an adaptation of Franzobel’s novel for the stage, which was written and directed by Susi Weber. These works of literature and art are only a few examples of how the shipwreck of the French frigate *Medusa* in 1816 was turned into art.⁴ Dealing with the same incident in history, they may be explored from a transmedial vantage point, both in terms of their mutual interdependencies and their shared debt to one of the most famous paintings held by the Louvre: Théodore Géricault’s *Le rideau de la Méduse* (1819, oil on canvas). The foundation for Géricault (and subsequent artists) was laid by Jean Baptiste Henri Savigny’s record of the shipwreck, which appeared in September 1816 in the *Journal des débats*, a few days later in *The Times* in English, and was then published together with Alexandre Corréard in 1817 as *Naufrage de la frégate la Méduse, faisant*

¹ All references to this chapter are taken from: London: Jonathan Cape, 1989. Page numbers will be given in brackets.

² Franzobel, *Das Floß der Medusa* (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2017).

³ “The Art of Being Human – Interview with Sommer Ulrickson, Laurence Dreyfus and Alexander Polzin,” Pierre Boulez Saal, February 4, 2020, video, 4:40, https://youtu.be/Lm_onsJ0vf8.

⁴ Among further (musical) dramatisations, novels and films we may list: Georg Kaiser’s play *Das Floß der Medusa* (1940–43); Hans Werner Henze’s oratorium *Das Floß der Medusa*, 1968; Peter Weiss’ *Die Ästhetik des Widerstands* [The Aesthetics of Opposition], 1975; Iradj Azimi’s film *Le radeau de la Méduse*, 1998; Günter Seuren’s novel *Das Floß der Medusa*, 2004.

partie de l'expédition du Sénégal, en 1816, which ran through 5 editions.⁵ Here is a brief summary of the events.

In late June 1816, after the final defeat of Napoleon and the *Treaty of Paris*, France sent a convoy of four ships to West Africa with soldiers, merchants and officials on board. Its mission was to reclaim from the English the isle Saint-Louis and a few trading posts in Senegal. Among this small force (corvette, flute, brig) was the impressive frigate *Medusa*, which was commanded by the inexperienced Captain Hugues Duroy de Chaumareys, a veteran who had served under Louis XVI and who was now serving Louis XVIII. When the *Medusa* grounded on the Arguin sandbank off the coast of Mauretania, the lifeboats were not capacious enough for all 400 passengers, and a makeshift raft was constructed from the frigate's masts and timbers. The rescue boats were to tow this 'machine' with 147 passengers, but soon the ropes were cut and the occupants, huddled together and standing up to the middle in water, were abandoned to the sea, storms, and the burning sun, with hardly any provisions on board and without any technical means of controlling the raft. Within a couple of days chaos broke out, resulting in mutinies, homicide, murder, massacres and cannibalism. After 13 days adrift, the funeral raft was found by the brig *Argus* with only 15 survivors on board – emaciated bodies, wounded and delirious from the hardships they had endured. Among the survivors were the engineer-geographer Alexandre Corréard and Jean Baptiste Henri Syvigny, the ship's surgeon, who recorded the happenings on his voyage back to France. His initial account caused a scandal and was suppressed, but pirate copies were circulated. Savigny and Corréard's joint publication in 1817 aroused enormous interest, both as historical evidence and as a lasting stimulus for the arts.

The shipwreck of the *Medusa* poses particular challenges for the creative reception. Most of its first-hand witnesses died (those abandoned on the raft) or tried to cover up happenings (the Admiralty and those in the lifeboats cutting, or witnessing the cutting of, the ropes). The world's knowledge of the trials of the raft hinges on the record of two involved eyewitnesses: Savigny and Corréard. From their own account to contemporary recreations, the crux has been how to communicate one of the greatest catastrophes in the history of Western civilisation. Hence all artworks and performances discussed in my paper – painting, music- and dance-theatre, film, novel – in one form or another tackle the question of how to express, or re-create, the unspeakable and unfathomable. Variegated as the formats are, they share a pivotal aesthetic strategy – that of harnessing or

⁵ On the circumstances and reception of the publication and its editions see Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa: Géricault, Art, and Race* (Munich / London: Prestel, 1988), 14–5, and Albert Alhadeff, "Julian Barnes and *The Raft of the Medusa*," *The French Review* 82, no. 2 (Dec. 2008): 276–91.

creating a recipient situation, be it that of spectator, auditor, viewer, listener or reader. This paradigm of reception and production is central to the transmedial process of re-telling, dramatising, performing or choreographing the story of Medusa's shipwreck, commemorating the historical tragedy whilst reviving what has become a central myth of crisis, commonly known as "the raft of the Medusa", in ever new time-space realities.

The *transmedial hermeneutics* which informs my comparative study of six interconnected works of art, is taken from my chapter "Transmedialisation between Transitivity and Creativity."⁶ To clarify my approach, I should like to recall key premises:

In its broadest sense, *transmedial* reflects a research perspective that understands medial phenomena and formats in terms of their relations to other medial phenomena and formats. These are not only the legacy of modernist art theory and practice, but have intriguing aesthetic and ethic implications in the digital era [...] (38)

Transmedialisation suggests "a tension between media-specificity and media-transitivity, which is not least owed to the compound *trans-medial*⁷ and which constitutes the framework [...] for conceptualising the fundamental 'relation between the sign and the signified⁸ in the context of media-technological communication". (39-40)

The concept 'transmedialisation' pinpoints the relation between medial configurations and what is meant by them. (40)

The paradigm of continuation and transformation has proved rewarding for the study of quite distinct spheres of culture, as is suggested by a range of cultural theories over the last couple of decades as diverse as Harold Bloom's *The Anxiety of Influence* (1973),⁹ theories of interfigural and intertextuality,¹⁰ approaches to mythology¹¹ and narrato-

⁶ Sabine Coelsch-Foisner, "Transmedialisation between Transitivity and Creativity," in Sabine Coelsch-Foisner and Christopher Herzog, Hg., *Transmedialisierung* (Heidelberg: Winter, 2019), 37–59. All subsequent quotations are from this chapter, page numbers will be indicated in brackets.

⁷ See Jäger's survey of different definitions of 'transmediality' and the innate etymological ambiguity of the term in Ludwig Jäger, "Jenseits von Medien: Transkriptionstheoretische Bemerkungen zum Begriff der Transmedialität," in Coelsch-Foisner and Herzog, *Transmedialisierung*, 193–217.

⁸ In this context see Borck, "Vermittlung als Verwandlung: Transmedialisierung und Transsubstantiation in der Hirnforschung", in Coelsch-Foisner and Herzog, *Transmedialisierung*, 143–60.

⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).

¹⁰ Heinrich F. Pletti, ed., *Intertextuality* (Berlin and New York: de Gruyter, 1991); Wolfgang G. Müller and Ines Detmers, eds., *Don Quijotes Intermediales Nachleben: Don Quixote's Intermedial Afterlives* (Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010); Wolfgang G. Müller, "Intermedialität: Text und Musik," *ZA449* (2001): 180–3; Wolfgang G. Müller, "Namen als intertextuelle Elemente," *Poetica* 23 (1991), 139–65.

¹¹ See Herwig Gottwald's survey of theories of myth: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur: Theoretische Modelle und Fallstudien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

logy, reception theory, reader-response criticism and genetic criticism,¹² including concepts of (mediated) witnessing.¹³ Further to modernist and postmodernist notions of change, transmedial processes of interpretation and communication may be regarded as vital for cultural production and a guarantee of its heritage, both material and immaterial. (47–48)

The concept of transmedialisation does not simply address the chronology of creative productions and receptions, but calls into question both the binary logic and the hierarchy of production and reception, of representation and what is represented and, still more importantly, of the perceiver and the perceived. Consequently, it foregrounds the productive, receptive, and interactive mechanisms of (re-)constructing meaning as the subject matter of research. (48)

In the light of such inherent transmedialisations, cultural production studies must account *both* for the productive processes of *mise-en-scène* and transmission and for the receptive processes of interpretation and (re-)constructing meaning. Such interdependence constitutes a transmedial principle, whether seen as transformation, integration or re-creation. *Transmedialisation may be understood as a hermeneutics that is both science and art.* (59)

To illustrate the process of transmedialisation in the examples selected, I shall address the relation between reception and production in terms of 1) the biographical dimension, 2) visualising the sublime and 3) the tension between media-specificity and media-transitivity.

THE BIOGRAPHICAL DIMENSION

Experiences and incidents in history bear no name or title. These are given in retrospect by chroniclers and historiographers, journalists, scholars, and the common people. The titles “The Raft of the Medusa”, “Das Floß der Medusa” are translations of Géricault’s heroic painting, which upon its initial exhibition was listed in the Salon catalogue as *Scène de*

¹² Jed Deppman, Daniel Ferrer, and Michael Groden, eds., *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004); William Kinderman and Joseph E. Jones, eds., *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009); William Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág* (Chicago: University of Illinois Press, 2012).

¹³ Shoshana Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (London and New York: Routledge, 1992); Gabriele Dolff-Bonekämper, “Late Experience of Loss – Mediated Witnessing – Future Memory,” in Sabine Coelsch-Foisner, ed., *Memorialisation* (Heidelberg: Winter, 2015), 65–76.

nauffrage (Scene of Shipwreck).¹⁴ Géricault worked on the painting from 1818–1819. He worked under great physical and emotional strain and locked himself into a vast studio, which became a proto-romantic site of creation recalling the laboratory in which Frankenstein creates his monster in Mary Shelley's eponymous novel *Frankenstein* (1818). In his monograph *The Raft of the Medusa: Géricault, Art, and Race* (1988), Albert Alhadeff opens on the "amazing tale" of the painting's composition:

Géricault had assembled in the faubourg du Roule where he had stretched his immense canvas – it towers nearly five meters in height and runs more than seven meters in length – truncated thighs, dismembered arms and legs, severed heads, horrific body parts that transformed his work-space into a morgue, a gruesome mall for decomposing limbs. Dare we imagine the vile smell, pools of coagulated blood spattered on floor boards, and the sight of rats darting amidst rotten flesh.¹⁵

Alhadeff goes on to quote from Théophile Thoré's witness account dated 1843¹⁶ and, while conceding the typically romantic features of gothic creation stories, he goes on to emphasize the documented physical and mental strain of Gaultier's artistic engagement with the event¹⁷ and how "Théodore Géricault's grim struggle with the *Raft* preoccupied him entirely [...]."¹⁸

Géricault's sizeable oil tells a harrowing tale, a story of expendable lives, of convulsive trials, and passions that not only confronts the castaway's plight head-on but also alludes to the ordeal of the man who conceived the *Raft*, his travails, malaise, and consuming needs.¹⁹

In the act of creation, the painter's obsession with the sufferings of the men on the raft merges with his own ordeal as an artist who tackles his subject. Such total immersion is not just a *romantic* topos of creation, but equally characteristic of the creative labour

¹⁴ According to Julian Barnes, *A History of the World in 101/2 Chapters* (London: Jonathan Cape, 1989), 129. By contrast, Alhadeff notes *Scène d'un naufrage* [Scene of a Shipwreck]: Alhadeff, "Julian Barnes," 285.

¹⁵ Alhadeff, *Raft of the Medusa*, 9.

¹⁶ *Ibid.*, 9.

¹⁷ In his biographical sketch of Géricault, Eitner calls this phase "the most strenuous effort in his career". Lorenz Eitner, "Géricault, [Géricault] (Jean-Louis-André-)Théodore," *Grove Art Online* (Oxford: Oxford University Press, 2003), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T031509>.

¹⁸ Alhadeff, *Raft of the Medusa*, 10.

¹⁹ *Ibid.*, 10.

undergone by the other artists examined in this paper. It is symptomatic of a process that has been called *invention ru réel*²⁰ by Géricault's biographers and may be understood as *mediated witnessing*. The term was created by Gabriele Dolff-Bonekämper in connection with the Exhibiton *Zerstörte Vielfalt* in Berlin 2013,²¹ which commemorated the victims of the Nazi regime. Mediated witnessing means compassion, empathy, vicarious suffering through acts of reception, sharing and re-creation. Hence a crucial role of art is to bear witness to what eludes direct experience and to turn audiences and creators into witnesses. Ezra Pound particularly valued transmedial re-creation and even saw the *construing* of a work of art as being enhanced by inter-artistic exchange. For him "an exquisite painting contains the seed for a hundred poems", and "a work of art is all the more rewarding for occasioning a hundred works in a different form of art for its exegesis."²²

Engagement with an artwork that deeply affects the recipient constitutes an act of mediated witnessing, as is suggested by Marcel Odenbach, who translated Géricault's painting into a contemporary context. He interviewed African migrants who in their flight to Europe had survived the perilous voyage over the Mediterranean Sea. Odenbach, who has staged moving pictures and their acoustic accompaniment at many festivals and major art institutions, has variously dealt with history and trauma. In his video *Im Schiffbruch nicht schwimmen können* ("Unable to Swim in Shipwreck"), three Africans of different ages visit the Louvre in Paris and study a painting that is clearly recognizable as Géricault's *The Raft of the Medusa*, even though it is not shown in full. Just as the ocean scenes in the video mean something different for Odenbach, who partly lives in Ghana, Géricault's painting serves a critical examination of trauma as it is contemplated by these migrants. It does not only remind *them* of their own perils and sufferings, it becomes a universal icon capable of encapsulating innumerable individual destinies. Odenbach's video connects the private and the public:

For this work, I held extensive interviews with the three Africans about their journey, or rather their flight, about their motivation and their lives. They spoke to me about their homesickness, their worries, their fears, and being foreign in their own country. They kept things from me, and were ready to be critical. I took just a few statements from these long discourses and decided not to use them orally, but in writing. They are silent

²⁰ Régis Michel, *Géricault: L'invention ru réel* (Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1992). See also Charles Clément, *Géricault: Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître* (Paris: 1867 (3rd ed., enl. 1879), reprint with preface and catalogue supplement by Lorenz Eitner, New York 1974), 131–32; quoted in Alhadeff, *Raft of the Medusa*, 9–10.

²¹ Dolff-Bonekämper, "Late Experience of Loss."

²² Quoted in Gisbert Kranz, *Gedichte auf Bilder: Anthologie und Galerie* (München: dtv, 1975), back cover.

before the monumental image. Sitting at the seashore, dreaming of things far away. But what happens when the far away becomes home? The sea in my work is the sea in front of my home in Ghana that I see everyday. The sea that seems endless, peaceful, then again full of danger. Hope and the homeland, that for me as a German always also means rescue and flight. – *Marcel Odenbach*.²³

By focusing the recipient stance, Odenbach also re-historicises and re-politicises Géricault's painting, which Alhadeff, in line with nineteenth-century critics like Charles Blanc²⁴ and Alfred Deberle,²⁵ considered a vital statement of Géricault's own abolitionist sympathies: "a black, a former slave [...] now stands at the very apex of Géricault's grand composition."²⁶ This is read as a reversal of roles: "Ironically, those deprived of freedom are to save their captors[...]"²⁷. Though not preoccupied with the "exalted black at the helm"²⁸, Odenbach's video contributes to a critical focus on the "interactions blacks and whites play on the *Raft*", notably on the "sacrificial victims [*arrachés à leurs familles, à leur patrie*] for France's thriving trade between herself and her colonies" in Géricault's time,²⁹ and on those Africans deprived of their homes and families in our time.

Alexander Polzin's bronze sculpture "The Raft of the Medusa" is modelled on Géricault's painting. As it expands in three-dimensional space, it becomes dramatic and, in a larger version, the central stage prop in the music-and-dance-theatre piece *The Art of Being Human*. As such it is dynamised and interacts with the dancers and musicians. It serves as a platform to sit or lie on, or to hold on to; it is taken apart, put together and removed from centre-stage to hold or leave individuals behind (to drown in the sea). This production was a collaboration between Alexander Polzin (visual artist), Alexander Dreyfus (treble viol and musical direction) and Sommer Ulrickson (choreography), which was

²³ Marcel Odenbach, *Im Schiffbruch nicht Schwimmen können*, HD video, 8:15, 2011, Videoart at Midnight Editions – An Anthology of Artists' Films and Installations, accessed July 17, 2022, <https://www.videoart-at-midnight-editions.de/n-14-marcel-odenbach/>.

²⁴ Charles Blanc, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle* (Paris: Cauville Frères, 1845), quoted in Alhadeff, "Julian Barnes," 285–87.

²⁵ Alfred Deberle, "Les Historiens de l'art," in François Thomas Pillon, ed., *L'année philosophique: Études critiques sur le mouvement des idées générales dans les divers ordres de connaissances*, 2 vols., (Paris: Gerner Baillié, 1868–69), quoted in Alhadeff, "Julian Barnes," 285–87.

²⁶ *Ibid.*, 285.

²⁷ *Ibid.*, 286.

²⁸ *Ibid.*, 285.

²⁹ *Ibid.*, 287. The French expressions are inserted from Corréard and Savigny's ardent call for the abolition of the slave trade in their report.

scheduled for performance at the Berlin Pierre Boulez Hall from 20–22 March 2020, but fell prey to the first lockdown upon the outbreak of the Covid-19 pandemic. A distinct feature of its multi-sensory aesthetic was the creative team's joint effort to test and cope with challenging situations, to explore moments of exposure among them, to try unfamiliar postures and overcome fear together. At a deeper level, the performance was essentially symbolic rather than a mimetic re-creation of the historical event or of Géricault's composition, as Ulrickson argues: "We tend to think of 'human' as positive, even 'humane', while we are in a constant struggle with our own negative aspects that come with being human."³⁰ Their aim was to dive 'into the cracks', but to highlight the positive qualities of 'being human'. Coming from visual art, movement and music, all three artists stress the role of stage-art as a "laboratory for society" (Polzin), notably to explore "sociality and communication" artistically (Dreyfus): "If we as artists coming from really very different angles manage to get along with each other, then that sets a good example how we can deal with each other in society" (Polzin).

Artistic practice serves as vicarious experience, both for the artists involved and for the audience. Vicarious experience is an empathetic way of seeing, hearing, or moving with other creators, travellers and reporters. As Nicholas Humphrey argues in *The Inner Eye*, the majority of contemporary human experience is mediated rather than immediate:

[...] unlike the Yanamamo shaman, you have, let's say, travelled with Defoe, loved with Shakespeare, sung along with Verdi, laughed with Bunyan, and seen the world through the eyes of Rembrandt or van Gogh. From earliest youth you have been party to a culture which in effect, and maybe by design, drums into every one of us the accumulated experience of a multitude of other people's lives.³¹

Transmedial creation is a special form of such empathetic reception and re-creation, a way of placing a work, and harnessing its meaning, in relation to preceding works in a different artform.

In his acknowledgments, Franzobel describes how he had spent "thousands of days"³² aboard the *Medusa*, the raft, and in the desert. Stage-director Susi Weber explains how her engagement with the catastrophe via Franzobel's novel evoked a more recent shipwreck- that of the *Costa Concordia* from 2012. She embarks on a voyage to the human body by projecting the heartbeat onto the drama on stage. In her adaptation, a percus-

³⁰ See the recorded interview on the performance "The Art of Being Human."

³¹ Nicholas Humphrey, *The Inner Eye* (1986; repr., New York: OUP Inc., 2002), 132.

³² Franzobel, *Das Floß der Medusa*, 590.

sionist was placed in central backstage position, from where he could overlook all action. He accompanies the entire play, accelerating or slowing down the rhythm, stopping and commencing anew. This carefully timed solo composition was more than acoustic accompaniment. To witness the percussionist viscerally *produce* and vary the heartbeat³³ to emulate excitement, fear, life powerfully connected the actors and the spectators, in fact everyone present in the room.

Apart from such genre-specific instances of mediated witnessing and vicarious experience, we must bear in mind that all transmedial re-creations of the shipwreck ultimately originate in Savigny's witness account. It prompted Géricault to execute portraits of the survivors, anatomical studies of the human bodies, limbs, and corpses, their twisted postures, sketches of the cannibalism, the mutiny, and the rescue. This genetic process is the topic of the chapter "Shipwreck" in Barnes's history of the world.

"Shipwreck" concentrates on the transformation of history into art and, to this end, is divided into two parts, one narrative, the other exegetic. It is told by an omniscient voice, whose presence is felt in ironic comments, e.g. when the sailors and passengers on "the little flotilla"³⁴ are abandoned by the lifeboats:

But it was at this instant of greatest hope and expectation for those upon the raft that the breath of egotism was added to the normal winds of the seas. One by one, whether for reason of self-interest, incompetence, misfortune or seeming necessity, the tow-ropes were cast aside.³⁵

The narrator's speculations are plausible from an ethical perspective, whilst acknowledging the limits of the imagination to be truthful to the passengers' distress: "It was impossible to form an idea of that first night which was not below the truth."³⁶ This perceived limitation points to the sublime, the second parameter in my transmedial study of "the raft of the Medusa".

³³ This was explained by Susi Weber in our conversation on February 14, 2022. Sabine Coelsch-Foisner, "Atelier Gespräch: Das Floß der Medusa – eine der großen Katastrophen der Menschheit, mit Angelika Walser und Susi Weber," UniTV, February 14, 2022, video, 59:55, <http://www.unitv.org/beitrag.asp?ID=1046>.

³⁴ Barnes, *History of the World*, 117.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 118.

VISUALISING THE SUBLIME

The dilemma of *how* to express the unspeakable is addressed both in Franzobel's novel and in Weber's stage play: the men on the raft know that nobody would believe them if they were to survive. What they experience is too horrible, too extreme for humans to fathom. Both Barnes and Franzobel refer to a familiar trope in the pre- and high-Romantic gothic, where the scale of suffering and the immensity of phenomena prompt an operatic excess of action and gigantic or monstrous features: e.g. the huge helmet and plumes in Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), the boundless ugliness and, eventually, evil nature of Frankenstein's monster (1818), the ordeal, incarceration and perpetual swoons suffered by the noble Verezzi at the hands of the heinous Zastrozzi, the title hero in Percy Bysshe Shelley's juvenile gothic parody from 1810.³⁷

The raft of the Medusa has fuelled the Romantic imaginary of the sublime and symptomatically prompted works of vast proportions. The measurements of Géricault's historical painting (oil on canvas) are 4.91 x 7.16 metres, Franzobel's novel is 600 pages, and in 1839 Auguste Pilati Friedrich von Flotow produced an excessive spectacle in the manner of grand opera in Paris.³⁸ Yet, even by expanding the physical dimensions of works of art and literature, they must fall short of what Franzobel describes as a '*no man's land* without decency and morals',³⁹ because the sublime by definition eludes reasoning and clarity. According to Edmund Burke's seminal aesthetic treatise *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757),⁴⁰ "astonishment" constitutes the most powerful passion caused by the sublime.

[It] is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. [...] No passion so effectively robs the mind of all its powers of acting and reasoning as *fear*. [...] Indeed, terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime.⁴¹

"Fear", "pain or death", "a prospect of the ocean", all aspects Burke addresses readily comply with the raft of the Medusa. For a study of transmedial relations, Burke's ideas on

³⁷ Percy Bysshe Shelley, *Zastrozzi* (1810; repr., London: Hesperus, 2002).

³⁸ See Sarah Hibberd, "Le Naufrage de la Méduse and Operatic Spectacle in 1830's Paris," *19th-Century Music* 36, no. 3 (Spring 2013): 248–63.

³⁹ Susi Weber, "Das Floß der Medusa," play-text, unpublished manuscript, Dec. 2021, adapted from Franzobel's novel *Das Floß der Medusa* for the production 2022 at Schauspielhaus Salzburg, 57.

⁴⁰ Edmund Burke, *The Portable Edmund Burke*, ed. with an introd. Isaac Kramnick (London: Penguin, 1999), 64.

⁴¹ *Ibid.*

“uncertainty” and “obscurity” are illuminating. “To make anything very terrible, obscurity in general seems to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes.”⁴² Accordingly, words are the province of uncertainty, because they can only raise “a very obscure and imperfect idea of such objects”⁴³, whereas a painting “can at most affect only as the palace, temple or landscape would have affected in the reality. [...] In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever[...].”⁴⁴ Hence every effort to bring the infinite within the compass of the finite is an enemy to the terror a scene might otherwise affect. This has profound implications for the study of aesthetic strategies specific to visual, performative or narrative recreations of the pain and panic on the raft.

A central effort in all examples under scrutiny is the attempt to visualise incidents allegedly too gruesome and appalling to imagine. The last third of Franzobel’s novel deals with the horrors of cannibalism. More than two hundred pages are filled with revolutive accounts of truncated, bleeding bodies, amputated limbs, survivors greedily eating pewter, drinking urine, slicing and drying the flesh of corpses, and complaining about the stench of rotting flesh. Depicted with expressive accuracy, these scenes force readers to form stomach-turning mental images. Here lies the crux: the way these scenes affect readers is owed to their uncertainty and imprecision, however precisely they are told. Hence, the question seems to be less what readers *can* imagine than what they *are ready* to imagine.

Readers are made to see with their inner eye what is commonly withheld from their eyes: the inside of the body – organs, intestines, blood, bones, the brain, as well as violent scenes: a body disappearing between the teathed jaws of a shark (an undoubtedly sublime horror image), a knife cutting human flesh or an axe splitting a body. Such scenes are offered in abundance and told with detached humour. For Franzobel’s novel is all but a medico-scientific account of cannibalism. His omniscient narrator holds our interest, because he is a quick-witted mediator between Chaumarey’s France and today’s society. He is no doubt indebted to Barnes’s authorial comments as he ambivalently bridges over two centuries whilst producing an aesthetic distance from the dying men’s pain and their disfigured physique. Metaphor is the name of the game. Franzobel’s novel abounds in macabre-grotesque images, such as the raft which looks like a mixture of a child’s

⁴² Ibid., 65.

⁴³ Ibid., 66.

⁴⁴ Ibid.

drawing and an artificial set of teeth with holes. Innumerable references to contemporary life, pop-culture, and racy slogans function as a buffer-zone for readers to stretch their willingness to picture Franzobel's laboratory of cruelty.

The power of the novel rests with the narrator's sardonic comments and reasoning. "Who would have thought", he ponders, "that fifty hours would suffice to turn men into cannibals? Colonists, who were supposed to teach the savages European values, had transformed into cannibals."⁴⁵ For large parts of the novel, Savigny, the ship's second surgeon, serves as a focaliser, whose thoughts are rendered in italics. Thus, when he pulls out a knife stuck in a man's chest, he perceives the latter's body rising up and his arms stretching out towards him, before it falls back again. The potential horror of the spectacle is left to the reader's imagination, whereas Savigny offers his laconic diagnosis: *Lazarus syndrome*⁴⁶. When men begin to eat the flesh of the corpses, he "felt like a fasting man in a restaurant, a vegan at a barbecue party."⁴⁷ When that miserable man has his lower half bitten off by a shark, the narrator observes the intestines hanging down from the trunk and concludes that no toothpick will be needed anymore, since the man had a wooden leg.⁴⁸ When the poor victim realises the scope of the injury, his reaction is supreme *terror* and *fear* – his eyes almost spring out of their holes – while the narrator drily notes: "Here, no prostheses are of any help anymore!" While playing on the readers' expectation of superlative feelings and excessive gestures common in gothic texts, we are denied the errings and hesitations of an unreliable narrator – a prime instance of the sublime. The madness and delirium suffered by the men on the raft are recorded with insatiable curiosity and grim humour, simultaneously evoking and controlling the sublime. No dramatic exclamations or shrieks of horror are uttered by the narrator, who prefers the role of picaro⁴⁹ to that of an awestruck or hallucinating emotional victim. Savigny never ceases being a scientist. For him the voyage on the raft is an experiment in a vast anthropological laboratory.⁵⁰ Significantly, Savigny only feels close to tears, when his scientific notes are thrown overboard, and is relieved to see Victor, the young sailor who be-

⁴⁵ Franzobel, *Das Floß der Medusa*, 471, my translation.

⁴⁶ *Ibid.*, 448.

⁴⁷ *Ibid.*, 468, my translation.

⁴⁸ *Ibid.*, 542.

⁴⁹ This role is also noted by Bernhard Sandbichler in his review of Franzobel's novel *Die Eroberung Amerikas* [The Conquest of America], 2021. Bernhard Sandbichler, "Die Eroberung des historischen Romans: Franzobel verpasst dem Roman neue Dimensionen," *Literatur und Kritik* 553/554, no. 2 (2021): 86–9.

⁵⁰ Cf. Alexander Košenina, "Roman und Gemälde als 'allégorie réelle': Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*," *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9, no. 1 (2018): 105–17.

comes his assistant, clasp his glass with a pickled brain, as they clamber onto the raft (347). What Savigny hoped would be an “adventure” and a “unique experiment, a fantastic chance for science”,⁵¹ turns into a ghastly nightmare. Yet, unlike the young and adventurous Victor, Savigny is no romantic and we must not expect pity from him, but empirical evidence, as when he notes that men standing 48 hours in water do not suffer from thirst, because of their limbs’ constant absorption of water. “Amazing, that’s something to note down later on.”⁵²

Franzobel knows how to engage, shock and entertain his readers. Košenina relates his technique to that of a seasoned crime writer – first comes the shocking incident, then the analysis.⁵³ Still, the sublime lurks underneath the surface, as when a severed foot is described as formless, blurred, bloated, and greyish yellow⁵⁴, leaving enough room for the reader’s imagination.

Franzobel’s *Das Floß der Medusa* (“The Raft of the Medusa”) is a frame narrative and opens on an idyllic vista of the sea on the Argus on a sunny day in summer, with azure blue sky, crystal clear air, dolphins following the ship, and all movements aboard the ship being in concerted harmony. The pleasant scene ends abruptly when the sailors behold a raft carrying fifteen wrecked bodies: “Then a grain of sand got into the gears.”⁵⁵ The second frame tells the arrival of the men in Saint Louis and Savigny’s futile effort to tell his story. Chapter 3 is entitled “No Rats”⁵⁶ and opens the story of the raft and its passengers, beginning with the disembarkation of the Medusa from the port of Rochefort and depicting the carnage on the raft from the first morning when Savigny wakes up in the midst of disembowelled corpses to the disposal of the unfit and unworthy by the fitter men to enhance their chance of survival. A white butterfly alights on the raft and is interpreted as a sign of divine mercy⁵⁷ by the dying men, who feed on the rotting flesh of the last cadaver.

The outer frame of the survivors’ rescue by the Argus closes with the narrator’s abrupt shift from an intra- to an extradiegetic perspective.⁵⁸ In an instant, the survivors are depicted from outside as naked, sunburnt, skinny, emaciated bodies covered all over with cracks and lacerations. They are taken to Saint Louis, where five more of them die. Savigny

⁵¹ Franzobel, *Das Floß der Medusa*, 347.

⁵² *Ibid.*, 448.

⁵³ Košenina, “Roman und Gemälde als ‘allégorie réelle’”, 110.

⁵⁴ Franzobel, *Das Floß der Medusa*, 10.

⁵⁵ *Ibid.*, 7.

⁵⁶ *Ibid.*, 339.

⁵⁷ *Ibid.*, 556.

⁵⁸ *Ibid.*, 566.

is offered by Chaumareys to stay in Senegal as a doctor, but he declines and on his voyage back to France writes down his report of the shipwreck. The last twenty pages of the novel deal with the report's publication in the *Journal des débats*, the scandal it caused, the minister's efforts to suppress it and the proceedings against Chaumareys. At this point, the narrator self-consciously says: "All that remains is to tell the story of Victor"⁵⁹, who was miraculously saved, returns to France and is welcomed by his parents, but will remain a solitary wanderer, a tongue-tied exile, engulfed by the monstrosity of his memories, unfit for human company and unable to tell his story: "How should he [his father] believe something that was unbelievable? [...] his father would not understand. Nobody would understand."⁶⁰ The verdict seals the story of the raft of the Medusa.

By contrasting Savigny and Victor, Franzobel contrasts two responses to the same experience – report and silence –, which are emblematic of the *art* of the novel. For the story initially printed as a "factual account"⁶¹ is transformed by the novelist from historiography to fiction, albeit a "novel after a true incident" ("Roman nach einer wahren Begebenheit"). The closing acknowledgement addresses both the exigencies of historical truth and the writer's poetic licence. While expressing his thanks for travelling to the Senegal and the Mauretian border, the help offered him with nautical knowledge and terminology, Franzobel also thanks his family for "thousands of hours I spent aboard the Medusa, on the raft, or in the desert, and not with them"⁶² and in so doing characterises the blend of his art between the rational (recording, commenting, visualising) and the sublime (warnings, prophecies, omens).

The Burkean binary of obscurity and clarity resonates in the impossibility of visual and performative art forms to *represent* extreme violence or ethically outrageous situations mimetically, without making them appear trivial or comically distorting them. Géricault himself believed that neither painting nor poetry could convey the extreme fear experienced by the passengers on the raft⁶³ and refrained from representing sensational scenes. Significantly, he only made one sketch of cannibalism, as Barnes notes: "The spotlight moment of anthropophagy shows a well-muscled survivor gnawing the elbow of a well-muscled cadaver. It is almost comic."⁶⁴ His judgment draws on Burke's *Inquiry*.

⁵⁹ Ibid., 584.

⁶⁰ Ibid., 586–87.

⁶¹ Ibid., 579.

⁶² Ibid., 590.

⁶³ Cf. The reference is to Gregor Wedekind and Gregor Hollein, ed., *Géricault: Bilder auf Leben und Tod* (München: Hirmer, 2013), 83, quoted in Košenina, 108.

⁶⁴ Barnes, *History of the World*, 128.

clearness opposes the sublime, and since the scene captures an ethically taboo topic, clearness of depiction strikes us as comic.

Stage director Susi Weber combines acoustics, light and video projections showing a rough sea to suggest the terror on the raft. Blood is scarce on stage, and the only mutilation mimed is the amputation of Victor's leg. There is no mimetic suggestion of cannibalism on stage, given the limits to which audiences will stretch their "willing suspension of disbelief." In a conversation I had with Weber prior to the premiere,⁶⁵ she explained her approach to the cannibal scenes: the men on board the raft grab apples which they heartily crunch. Weber explained how that noise gave her the creeps each time the scene was rehearsed. The vigour and 'healthy appetite' it might suggest in contrast to the delirious, starving men provides a haunting discrepancy, which recalls the puns, conceits and discordant images in Franzobel's novel, such as bloodscaabs looking like Florentine biscuits⁶⁶, or: when one man shouts, "Hey, doctor, what are you concocting?" the answer is "What is there to boil?"⁶⁷. In their desperate craving for something to eat, the men imagine everything they see as having food value, grotesquely stretching their palates just as the narrator's farfetched conceits counterbalance our terror.

Barnes's narrator is more moderate in his intrusions than Franzobel's is when reporting the lurid scenes on the raft. But Barnes is more concerned with the dilemma the sublime poses for the visual and performative artists rather than with the writer's handling of terror. His comment on the iconographical deficiency of cannibalism in Géricault's painting pinpoints questions of transitivity and media specificity⁶⁸.

TRANSITIVITY AND MEDIA SPECIFICITY

Barnes divides his 'chapter' into two parts. The first is a vivid account of the ordeals of the passengers on the "fatal raft"⁶⁹, notably hunger and thirst, delirium, nightmares, mutinies, massacres, and cannibalism. The second part answers the question, "How do you turn catastrophe into art?"⁷⁰, meaning pictorial art, since Barnes is concerned with the act of painting, its conception and genesis, rather than the literary re-creation of history. Barnes

⁶⁵ Sabine Coelsch-Foisner in conversation with stage director Susi Weber and theologian Angelika Walser on the occasion of the Salzburg Schauspielhaus (theatre) production *The Raft of the Medusa* (Das Floß der Medusa) Coelsch-Foisner, "Atelier Gespräch."

⁶⁶ Franzobel, *Das Floß der Medusa*, 448.

⁶⁷ *Ibid.*, 449.

⁶⁸ Barnes, *History of the World*, 128.

⁶⁹ *Ibid.*, 120.

⁷⁰ *Ibid.*, 125.

diverts the reader's attention from the narrative of the first part, which evidently aestheticises the survivors' experience by using epithets like *fatal/raft*⁷¹ and *crue/sacrifice*⁷² as well as irony, such as: "The raft, which now carried less than half of its original complement, had risen up in the water, an *unforeseen benefit of the night's mutinies*."⁷³ (my italics). The monstrosity of the historical event resides in the narrative and what the words evoke in the recipients' imagination of happenings that are more nauseating than anything readers or spectators can have experienced in their lives. "We have to understand it, of course, this catastrophe; to understand it, we have to imagine it, so we need the imaginative arts. But we also need to justify it and forgive it, this catastrophe, however minimally."⁷⁴ Barnes makes the reader *understand* the catastrophe by beginning in the manner of an art historian with "truth to life", i.e. with biographical details about Géricault and the act of painting. Barnes again employs authorial intrusion when he wonders: "How did they [the survivors] feel about posing for this reprise of their sufferings?"⁷⁵ Barnes's exegesis begins in an unusual way: "Let us start with what he did not paint"⁷⁶ he suggests and arrives at the conclusion: "In other words his first concern was not to be 1) political; 2) symbolic; 3) theatrical; 4) shocking; 5) thrilling; 6) sentimental; 7) documentational; or 8) unambiguous."⁷⁷ The answer is straight-forward: "Well, at least it [the catastrophe] produced art. Perhaps, in the end, that's what catastrophe is *for*."⁷⁸

The subsequent notes offer information on the painting in addition to arguments and speculations why certain scenes and moments of the historical event (such as cannibalism, throwing men overboard, the incident of the white butterfly, etc.) were not chosen by the painter. For Barnes the quintessence of what Géricault captured in his work is the suspension "between hope and fear", which the survivors experienced for half an hour, i.e. when they beheld a vessel on the horizon, which, however, "disappeared from the sea."⁷⁹ From this Barnes follows that Géricault did not paint "the hailing that led to the final rescue; that happened differently, with the brig suddenly close upon the raft and

⁷¹ Ibid., 120.

⁷² Ibid., 121.

⁷³ Ibid., 120.

⁷⁴ Ibid., 125.

⁷⁵ Ibid., 126.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., 127.

⁷⁸ Ibid., 125.

⁷⁹ Ibid., 123.

everyone rejoicing.⁸⁰ Barnes is concerned with “the mood of the picture”⁸¹ and examines the discrepancies between the report and the scene represented in the painting, such as the number of survivors painted (20 men) as distinct from the 15 reported in Savigny’s and Corréard’s report, or the fact that the raft is visible in the painting, whereas according to the report the passengers were standing in water up to their hips. By charting such inconsistencies, Barnes addresses the tension between transitivity and media-specificity: the rationale of painting, the pact between the creator and the recipient, the prevalence of (heroic) painting at that time, the requirements of decorum,⁸² iconic conventions of subject matter, pose and manner, etc.

To read Barnes’s chapter as primarily concerned with genre specifics would not explain his broader interest in the genetic transformation of the real into the imaginary (from “truth to life” to “truth to art”⁸³), or rather from one medium into another, since the *reality* available to Géricault was Savigny, the geographer-engineer Corréard, and a handful of survivors, whom he sketched. The rest was mediated reality, such as Corréard’s technical sketch and scale model of the raft as well as Savigny’s account. Referring to Michelangelo’s depiction of the Flood and Noah’s Ark, Barnes also speaks of a ‘reorientation’ and ‘revitalization’⁸⁴, by which he means that during those eight months of seclusion in his studio, Géricault evolved the “emotional structure” of the painting, i.e. “the oscillation between hope and despair”⁸⁵. Linking the *conditio humana* with art, Barnes argues that “[T]he painting has slipped history’s anchor”⁸⁶, the particular in history becomes the universal. At this point Alhadeff disagrees with Barnes on the grounds that the latter ignores the presence of blacks aboard the raft and, in particular, overlooks the pivotal role of the black who leads the pyramid and desperately waves a piece of cloth to be seen by the ship on the horizon. Where political readings of Géricault as a transgressive *allégorie réelle* (Košenina) with abortionist overtones in the guise of Burke’s aesthetic (Alhadeff), differ from Barnes’ exegesis, the Burkean sublime holds true for all of them and, from a transmedial perspective, is apt to explain the muscular, well-built bodies in Géricault’s *Raft*: Had Géricault presented “[s]hrivelled flesh, suppurating wounds [...] the painting

⁸⁰ Ibid., 131. In this point, interpretations of the painting differ.

⁸¹ Ibid.

⁸² Cf. Košenina, “Roman und Gemälde als ‘allégorie réelle,’” 109.

⁸³ Barnes, *History of the World*, 135.

⁸⁴ Ibid., 138.

⁸⁵ Ibid., 139.

⁸⁶ Ibid., 137.

would be acting on us too directly."⁸⁷ Barnes' argument stresses the necessary *obscurity* in Burke's philosophy of the sublime and draws our attention to the stage, where healthy actors' or dancers' bodies impersonate the miserable passengers and their tribulations. Theatre is bound to rely on different means.

Susi Weber shifts the focus from the gruesome cannibals and cadavers to the voyeurism which the frame-plot suggests. The conversation between captain Chaumareys and Savigny is the opening party of an exhibition of sea paintings, with exquisite finger-food and bottles of champagne displayed on two long party tables stage-left and stage-right. In the midst of this decadent setting the 'story' of the raft unfolds. The raft is a wooden platform with a mast. A red rope is loosely tied around it, as if to demarcate the exhibition from the visitor space. Intradiegetically, it divides the passengers on the raft from the rescued captain and his officers, Schmaltz, the governor of the colony and his family, who are simultaneously the guests of the exhibition. Savigny, Victor and those abandoned enact their ordeal on the raft. When the ropes are cut, the two groups are separated, but they still interact. To amputate Victor's leg, Schmaltz's wife Reine hands a knife over to the raft; condescending jokes are made by Chaumareys and his crew; champagne is poured over the miserable passengers on the raft, and while the party guests nibble party food throughout the play while they hypocritically justify their repudiable conduct, Savigny and his men are tormented with hunger.

In Weber's adaptation the raft is both a visual artwork, exposed to the survivors in the gallery, and a stage, on which the (reported) drama is performed. Reported and reporting time coalesce, and the scenes on the raft are visualised for both the party-guests and the audience. As the audience witness (and sympathise with) the victims, they are also made accomplices of the sadistic regime of the incompetent Chaumareys, who demonstrates his absolute power over the ship: when on the Medusa a sailor is brutally lashed for a petty offence, which is not even attributable to him, and eventually dies after 40 lashes, the entire cast is lined up on the front stage and faces the audience. The light turns blood red, they count the number of whiplashes, which are acoustically amplified by the drums. What makes this scene so brutal, since the flogged man is nowhere *shown*?

To answer this question, we must look into theatre's special relation to Burke's *Philosophical Inquiry*. Poetry, he argues "with all its obscurity, has a more general, as well as a more powerful, dominion over the passions, than the other art [painting]."⁸⁸ Burke could not foresee how painters like Géricault or William Turner would render the "obscure

⁸⁷ Ibid., 136.

⁸⁸ Burke, *The Portable Edmund Burke*, 67.

idea⁸⁹ in their works and fill them with passion and pathos. Géricault, who was aware of the impossibilities of rendering the intense fears of the passengers on the raft,⁹⁰ is commonly praised for the affective quality and the emotional immediacy of his work, for making the sensations of the bodies represented palpable. Košenina credits him with inaugurating a “revolution in painting” by moving from “demonstratio” to “significatio.”⁹¹ With the human-size figures forming a pyramid in the middle, the double-size corpses in the foreground and the front corner of the raft pointing towards the spectators, the latter are enthralled by the forced participation and proximity to the scene. Theatre *embodies* figures and events. Its media-specificity, however, is not the visual, the auditive, or the kinetic per se, but the furtive *rendering* visible, audible, or perceptible of characters, actions, plots and settings. Absence is as meaningful in performance as is presence. To make silences, breaks, invisible characters and settings resonate in audiences is the creative challenge of theatre’s multiple authors – director, designers, actors and actresses, musician(s), technicians – who jointly ‘strive for form’, to use Barnes’ image. Moment for moment, the performance resolves the tension between absence and presence, negotiating media-transitivity and media-specificity. Absence is conducive to the Burkean obscure and the arousal of violent passions, be it in Franzobel’s verbal evocation of horror, in Géricault’s painting, as Barnes suggests, or in the specific dynamic of stage play.

The transmedialisation of Savigny’s report in different arts *pinpoints the relation between medial configurations and what is meant by them.*⁹² A crucial momentum in this sense-making or semiophoric⁹³ process are the lacks and binaries inscribed in the event – the living and the dead, hope and despair, the dominant and the serving classes, blacks and

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ The reference is to Wedekind and Hollein, *Géricault*, 83, quoted in Košenina, “Roman und Gemälde als ‘allégorie réelle’”, 108.

⁹¹ Košenina, “Roman und Gemälde als ‘allégorie réelle’”, 107.

⁹² Coelsch-Foisner, “Transmedialisation between Transitivity and Creativity,” 40.

⁹³ I owe the term “semiophoric” to Krzysztof Pomian’s theory of collections, according to which the objects in a collection (whether publicly exhibited or privately amassed) connect the visible with the invisible, the presence of the material with the absent, whether remote and distant in time or in space, or different, as the divine or Other (see Krzysztof Pomian, “Relics, Collections, and Memory,” in Coelsch-Foisner, *Memorialisation*, 27–42). For the purpose of the study of cultural productions, I’ve applied this concept to the analysis of theatre productions. See Sabine Coelsch-Foisner, “Das Paratheatrale, das Genetische und das Semiophorische – ein Forschungsprogramm zur wissenschaftlich-künstlerischen Erschließung theatraler Produktion,” in Sabine Coelsch-Foisner and Timo Heimerdinger, eds., *Theatralisierung* (Heidelberg: Winter, 2016), 1–26.

whites, colonisers and colonised, ocean and land, good and evil, civilised and savage, peril and safety, home and abroad, etc. All works are characterised by strategies to make these divisions heard and resonate in the recipient. The master narrative of all subsequent transmedialisations provides the key for this: When Savigny's report was heard in Saint Louis, it aroused little interest; when his written manuscript was printed and read by the French, it provoked a scandal – because the behaviour of Frenchmen sailing under the flag of the grand nation to what was in their opinion savage Africa, was a blow to the achievements of civilisation. That was but one construction of the shipwreck and its consequences.

Géricault focuses on the moment of greatest suspense between hope and despair, for which he vastly puts aside the physical horrors he had studied with such assiduity. Géricault, of course, could rely on contemporary viewers to be familiar with the historical event. The process traceable from his travels and meetings, anatomical studies, sketches, portraits from the life, and a model of the raft to the monumental painting is “from reportorial realism to a broadly humanitarian statement, putting the emphasis not on the scandalous circumstances of the disaster but on the suffering and struggle of men abandoned to the forces of nature”, as Lorenz Eitner argues:

The problem he had set himself was the extremely difficult one of treating a contemporary occurrence in the exalted language of monumental art: the newspaper story of the wreck of a government frigate and the shameful abandonment of its crew was to be raised to the tragic power of Michelangelo's *Last Judgement* or Dante's *Inferno*.⁹⁴

Géricault's *Raft* is a painterly solution to Burke's inquiry into the binaries of the sublime and the beautiful, preferring Michelangelesque bodies to drastic realism in the service of the sublime, which obviates unequivocal clarity and precision. The composition is almost divided into two halves, the front area shows the dead and dying, whereas the survivors move or point upward, with their backs to the viewers as they wave for help, “almost triumphant, celebratory in being alive.”⁹⁵ Recent transmedialised renderings of Savigny's account shift the barbarism on board the raft to the social, political, racial and ethical inequalities, which culminate in the moment when the ruling classes visibly dissociate themselves from the lower ranks by cutting the ropes. The shocking element is not so much the cannibalism on the raft, but the division between the privileged and the

⁹⁴ Eitner, “Géricault.”

⁹⁵ Marilyn Brouwer, “Favorite paintings in Paris: *Le Radeau de la Méduse* by Théodore Géricault,” April 2, 2019, <https://bonjourparis.com/art/favorite-paintings-in-paris-le-radeau-de-la-meduse/>.

underprivileged, the hypocrisy, selfishness and lack of compassion on the part of those in power, as Susi Weber explains in my conversation with her.⁹⁶

Franzobel's novel has been described as a mirror, a parable, a microcosm or *allégorie réelle*⁹⁷ of post-Napoleonic French society and its colonial politics. Yet it is, as much as Géricault's painting,⁹⁸ a transgressive *allégorie réelle*, with the roles of colonisers and colonised subverted, both on the raft and in the desert of Africa, where the rescued survivors are all but welcome by the natives. Thus, while a third of Franzobel's novel throws the cannibalist barbarism in his readers' face, the outrage is equally attributed to the colonial arrogance and hypocrisies with which the ruling classes acquit themselves of their responsibilities. From a structural and narratological perspective, his account is balanced between gothic and enlightenment, between Savigny's sober view and Victor's romantic ideals.

Polzin's music-dance theatre spectacle meta-theatrically re-creates the catastrophe by dramatising scenes on and around his sculpture. The focus is less on truth to life than on what the incident signifies in a contemporary stage context: facing insuperable difficulties, fear, exposure, trust, compassion in order to address the negative and positive sides of human nature. Weber confronts the shipwreck of the Medusa and its consequences head-on as the bankruptcy of humanity, which is the failure of humans, not monsters. The thwarted ideals of the French Revolution – equality, liberty, and fraternity – are expressed in the costume design, which is divided between lavish period design, exaggerated makeup and wigs for the captain and his royalist friends and contemporary outfits for the suppressed and abandoned ones. The historical dimension of the disaster is transmedially translated into a humanitarian catastrophe, and the plea for democracy is insistently brought home by its negative: luxury foodstuffs versus starvation, upright versus crouched or lying postures, contrasting styles, gestures and speech habits, which audiences readily understand.

Odenbach transfers the historical moment of the shipwreck to a provocative spectator scene in the Louvre, with three Africans contemplating Géricault's *Le radeau de la Méduse*. The camera darts from details on the canvas to details of their posture, faces, dress, and hairstyle. The video is interspersed with transliterated passages from Odenbach's interviews with African migrants. What is perturbing is the fact that their statements are transliterated and not spoken by them. Why are they not given a voice? Odenbach's video is reminiscent of W.H. Auden's poem "Musée des Beaux Arts" (1938) on

⁹⁶ Coelsch-Foisner, "Atelier Gespräch," Section 4, "Humour and Cynicism."

⁹⁷ Cf. Košenina, "Roman und Gemälde als 'allégorie réelle,'" 105, 116.

⁹⁸ Cf. Ken Lum's chapter on the painting, "On Board The Raft of the Medusa," in *Everything is Relevant: Writings on Art and Life. 1991–2018* (Montreal: Concordia UP, 2020), 36–41.

Pieter Breughel the Elder's painting *Landscape with the Fall of Icarus*. The focus of the poem is less on the Greek myth as on the disinterested standers-by who take no notice of Icarus falling into the sea. The sailing boat, the ploughman and everybody in the picture scandalously ignore the tragedy. Auden's quietly accusing voice is echoed in the mute(d) Africans of Odenbach's video, in the colonisers' irreverent comments about subordinates and slaves and their incessant consumption of food in Weber's stage play. Each of the examples under scrutiny resolves the multiple divisions enshrined in the event and its first account by re-negotiating the tension between transitivity, i.e. reception, and media-specificity, i.e. production in biographical, aesthetic, political and ethical terms. In so doing they attest to the fluidity of this tension in the transmedial history of "the raft of the Medusa".

FROM RHETORIC TO PSYCHOLOGY: THE METAMORPHOSIS OF THE SUBLIME IN EIGHTEENTH-CENTURY BRITISH LITERARY AESTHETICS (1700–1740)

ZOLTÁN CORA

ALEXANDER POPE AND THE LONGINIAN TRADITION OF THE SUBLIME

Gaining considerable plaudits in a relatively short period, Alexander Pope, the “national critic” and the author of *An Essay on Criticism* (1711) became an *arbiter elegantiae* besides Addison and Shaftesbury in the early eighteenth century. Samuel Johnson praises Pope’s style for “exhibit[ing] every mode of excellence that can embellish or dignify composition—selection of matter, novelty of arrangement, justness of precept, splendour of illustration, and propriety of digression.”¹ In relation to the *Essay*, Johnson primarily focuses on Pope’s congeniality and the sublimity of his style, the latter in line with Pope’s own praise of Longinus. Interpreting Pope’s thought within the wider context of literary taste, Johnson evaluates stylistic merits simultaneously with their propriety and rationality, justifiably, as in Pope’s work the great thought of Longinus, which inspires the sublime, also becomes coupled with Wit on the wings of Pegasus:

True Ease in Writing comes from Art, not Chance,
As those move easiest who have learn’d to dance,
’Tis not enough no harshness gives Offence,
The Sound must seem an Eccho to the Sense.
Soft is the Strain when Zephyr gently blows,
And the smooth Stream in smoother Numbers flows;
But when loud urges lash the sounding Shore,
The hoarse, rough Verse shou’d like the Torrent roar.²

Within Pope’s system of the ethics and didactics of taste, swiftly and elegantly moving sublimity is to be joined with Sweetness and Light (l. 11–16), Candor and Truth (l. 562–

¹ David Fairer, *The Poetry of Alexander Pope* (London: Penguin, 1989), 25.

² A. Pope, *An Essay on Criticism*, 362–69 in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press), 29.

563), as well as with Ease (l. 362). In order to highlight the edifying qualities a good critic ought to follow and fulfil if he wishes to achieve sublimity, Pope also lists the opposites of these qualities: meanness and witlessness (l. 36–41); lack of independence, avarice, the platitudinous and the untrue (l. 566–583). What is more, he often plays with light, if he discusses the clear, grand and sublime style as well as criticism, and thus represents the requisites of clarity metaphorically, too:

But true Expression, like the' unchanging Sun,
Clears and improves whate'er it shines upon,
It gilds all Objects, but it alters none.³

Pope is less benevolent with the "lowlanders of Parnassus", when he further demonstrates the relevance of this view in his *Peri Bathous* (On the Profound).⁴ He defends the classical grounds of the sublime by ironically instructing the reader in how to reach perfectly low expressions, literary depths and vacuity of sense. In this way Pope renders an inverse reading of the sublime: by a pendant-like logic of showing every stylistic and rhetoric aspect of the opposition between the Sublime and the Profound. If aesthetic perfection is an art, then *bathos*, the lowest possible thought and expression is also an art form.

I doubt not but the reader [...] begins to be convinced of the truth of our assertion, that the *Bathos* is an *art*; and that the genius of no mortal whatever, following the mere ideas of nature, and unassisted with an habitual, nay laborious peculiarity of thinking, could arrive at images so wonderfully low and unaccountable.⁵

In his quest for achieving refined taste, writing a parody on the *Peri Hypsous* (On the Sublime) aimed to defile the "works of the unlearned"⁶ Pope creates direct correspondence between himself and Longinus, "the secretary of the renowned Zenobia", even in the mock-praise of the "profound", the "highest" cannot stand without the "lowest."⁷ In order to demonstrate and prove this point, Pope explores all the figures and tropes to

³ Pope, *Essay*, 315–17.

⁴ *Peri Bathous: or, Martinus Scriblerus, his Treatise of the Art of Sinking in Poetry*, 8 March 1728 in A. Pope, "Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry," in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press), 195–239.

⁵ A. Pope, "Peri Bathous: or, Martinus Scriblerus: His Treatise of the Art of Sinking in Poetry," in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 205.

⁶ A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 31.

⁷ A. Pope, "Peri Bathous: or, Martinus Scriblerus: His Treatise of the Art of Sinking in Poetry," in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 196.

bring forth the bathos in an admirably satiric manner, using puns on adversaries to advantage (Blackmore, Curll, Cibber, Theobald, Dennis, etc.). In this aspect, it is in direct relation to *The Dunciad* as well.⁸ The most essential features of the *bathos* are affectation, pertness, needless complexity, confusion and obfuscation in contrast to the ideals of simplicity, decorum, point and directness.⁹

In addition to this, Pope's views on the sublime—just like those of Addison and Shaftesbury—can only be understood in the wider context of his thoughts on literary taste, laid out in his *Essay* imitating Horace's *Ars poetica*.¹⁰ Aesthetic questions in general were discussed in relation to the question of taste because art was seen to serve didactic and moral purposes. Pope's judgements of taste revolve around two key concepts: manners and the ability of distinguishing between the beautiful and the ugly.¹¹ "Manners" are the skill of distinguishing between good and bad, which ideally aims to create a humorous, tolerant and perceptive rapport:

Be niggards of advice on no pretence;
For the worst avarice is that of sense.
With mean complaisance ne'er betray your trust,
Nor be so civil as to prove unjust.
Fear not the anger of the wise to raise;
Those best can bear reproof who merit praise.¹²

In this respect, Pope adhered to the intentions of the Martinus Scriblerus Club. In the congenial wording of Pat Rogers, the club "perfected a kind of high-spirited spoofing, involving parody, intellectual practical jokes, and an onslaught upon all things pedantic."¹³ All of the Scriblerus Club's members took pains to establish an educated public discourse,

⁸ For examples of parallels with *The Dunciad*, see A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 631–32. The most important authors overlapping in the two works are Addison, Aphra Behn, Cleveland, Dennis, Eusden, Nathaniel Lee, Ambrose Philips, Quarles, Steele, Theobald and Tickell.

⁹ Pope, "Peri Bathous," 206–30; Pope, *Major Works*, 631–32.

¹⁰ It is John Dennis whom Pope regarded as a bad critic, who provoked Pope into writing a theory of art and literary criticism in a poetic form. See Pat Rogers, *An Introduction to Pope* (London: Methuen, 1975), 29.

¹¹ On the forerunners of Pope with regard to this, see Fairer, *Poetry of Alexander Pope*, 34–6.

¹² Pope, *Essay*, 578–83 in Alexander Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 34. References to the *Essay* are henceforth made upon this edition.

¹³ Pat Rogers, "Introduction," in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), xvi.

in which artistic performances could be judged and assessed by a refined taste.¹⁴ In addition to manners, the other source of judgements of taste was the ability to distinguish between the beautiful and the ugly, which also helps the critic to compare works of art on the basis of their cultural contexts and artistic intentions. According to Pope, one has to strive for universality when forming judgements of taste so that Truth (in the sense of natural law) could be revealed. The uncovering of truth, however, is a personal, human as well as a moral obligation, and not an abstraction or metaphysical finiteness:

Learn then what Morals Criticks ought to show,
For 'tis but half a Judge's Task, to Know.
'tis not enough, Taste, Judgement, Learning, join;
In all you speak, let Truth and Candor shine:
That not alone what to your Sense is due,
All may allow; but seek your Friendship too.¹⁵

Furthermore, in order to have a universal validity, judgements have to be based upon sense and naturalness. According to Pope, sense is a moderate form of understanding, which also has decorum:

'Tis hard to say, if greater Want of Skill
Appear in Writing or in Judging ill;
But, of the two, less dang'rous is th' Offence,
To tire our Patience, than mis-lead our Sense:
Some few in that, but Numbers err in this,
Ten Censure wrong for one who Writes amiss;
A Fool might once himself alone expose,
Now One in Verse makes many more in Prose.¹⁶

Ratio is opposed to the vacuity of mind and the lack of erudition: it has to harmonize with artistic expression and is part of critical intelligence, but at the same time it is poignant and sensible:

Pride, where Wit fails, steps in to our Defence,
And fills up all the mighty Void of Sense!
[...]

¹⁴ Zoltán Cora, "Alexander Pope and the Longinian Tradition of the Sublime," *Eger Journal of English Studies* 16, (2016), 18–9.

¹⁵ Pope, *Essay*, 560–65.

¹⁶ Pope, *Essay*, 1–7.

Some dryly plain, without Invention's Aid,
Write dull Receipts, how Poems may be made:
These leave the Sense, their Learning to display,
And those explain the Meaning quite away.¹⁷

If taste is refined in due accordance with the principles of the art of poetics, while precision and decorum with the help of common Sense, as both are cognitive faculties, then, as Andrew Sanders has argued, style impresses with the sensation of naturalness.¹⁸

The essence of nature is invisible, can only be witnessed in its manifestations, and it sets limitations to talent within which one's artistic lore can be perfected by art. Pope interprets Nature as divine force (l. 68–73), and as the cosmos itself, the order, symmetry and harmony of which the work of art must imitate and reflect (l. 74–87).¹⁹ By its internal, lively essence, Nature is the opposite of artificiality and at the same time, the source of inspiration, while art provides those forms which this inspiration could infuse and through which it could create beauty:

In Wit, as Nature, what affects our Hearts
Is not th' Exactness of peculiar Parts;
'Tis not a Lip, or Eye, we Beauty call,
But the joint Force and full Result of all.²⁰

Even if the *Essay* is the "handbook of Augustan orthodoxy",²¹ Pope, in a timely manner, corrects the seemingly rigid notions attributed to nature by balancing between great wits and gentler forms of Nature. As H. B. Bronson has noted, Pope's "pathetic tenderness" makes it possible that extravagancies and lovely descriptions of a gentler Nature appear in "Windsor Forest" (1704) (l. 18–21). Besides a nuanced depiction of nature, it can also be argued, however, that Pope develops his ideas on sublimity in the early eighteenth-century amidst heterogeneous interpretations of the concept ranging from its definition in terms of a crisp and grand style to its association with wild nature's affective force of awe

¹⁷ Pope, *Essay*, 209–10, 114–17.

¹⁸ Andrew Sanders, ed., *The Short Oxford History of English Literature* (Oxford: Clarendon, 1996), 287–89.

¹⁹ For further details on the complexity of the concept of nature in the eighteenth century, see Arthur O. Lovejoy, "Nature as Aesthetic Norm," in Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (New York: Capricorn, 1960), 69–77.

²⁰ Pope, *Essay*, 243–46.

²¹ B. H. Bronson, "When Was Neoclassicism," in Howard Anderson and John S. Shea, eds., *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800: Essays in Honor of Samuel Holt Monk* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967), 18.

and terror. It is my contention that Pope represents the peripatetic tradition within these heterogeneous conceptualizations. Artistic intention, naturalness and creative force are therefore *sine qua non*s; however, similarly to Horace, Pope allows a genius minor mistakes, thus making ground for poetic licence (*licentia*):

If, where the Rules not far enough extend,
 (Since Rules were made but to promote their End)
 Some Lucky Licence answers to the full
 Th' Intent propos'd that Licence is a Rule.
 Thus Pegasus, a nearer way to take,
 May boldly deviate from the common Track.
 Great Wits sometimes may gloriously offend,
 And rise to Faults true Criticks dare not mend;
 From vulgar Bounds with brave Disorder part,
 And snatch a Grace beyond the Reach of Art,
 Which, without passing thro' the Judgment, gains
 The Heart, and all its End at once attains.²²

The poet transforms the negative downward pressure of rules into positive compression. His concentrated energy oscillates between the poles of contraction and release. Hence, sublimity is manifested in the grand style, and only poetic Wit is able to reach true Sublime, the *par excellence* examples of which the author finds in the works of masters of classical antiquity with their perceived universal validity. Pope elaborates further on the idea of universal values in a later work delineating his moral philosophy, *An Essay on Man* (1733–1734), in which Man is represented as part of the all-pervasive harmony of the order of nature, which binds every creature according to the scheme of the “great chain of Being” with God at its ultimate source.²³

Consequently, in almost all cases, these peripatetic and formalistic elements underpinning the *genus grande* originate from the Longinian philological tradition with its extensive allusions.²⁴ Furthermore, Pope explicitly praises Longinus:

²² Pope, *Essay*, 146–55.

²³ Pope, *Epistle II, Argument*, 1–15 in A. Pope, *The Major Works*, ed. Pat Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2008), 281. For other referred excerpts from Pope, see John Hollander and Frank Kermode, eds., *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 3: The Restoration and the Eighteenth Century* (New York / London: Oxford University Press, 1973).

²⁴ For further details see Zoltán Cora, “From the Rhetoric of Longinus to the Poetics of John Dennis,” in *Terror(ism) and Aesthetics. Et al. – Critical Theory Online* eds. György Fogarasi, Zoltán Cora, and Ervin Török (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi

Thee, bold Longinus! all the Nine inspire,
 And bless, their Critick with a Poet's Fire
 An ardent Judge, who Zealous in his Trust,
 With Warmth gives Sentence, yet is always Just;
 Whose own Example strengthens all his Laws,
 And Is himself that great Sublime he draws.²⁵

Longinus' praise brings to an end a beautiful series of *enkomiastions*, praising Horace (l. 653–664), Dionysius Halicarnasseus (l. 665–666), Petronius (l. 667–680), and Quintilianus (l. 669–674), which Pope rounds off by highlighting his own critical standpoint (l. 719–746). In sum, Pope interprets the sublime as a rhetorical category relying on erudition and a refined taste; on the basic rhetorical tenets of the peripatetic tradition of the sublime since Aristotle and Theophrastus. While most of his contemporaries tended to reconceptualize the sublime in empiricist and psychological terms, Pope advocated a strand of neoclassical literary aesthetics, which springs from a wide spectrum of sensibility, and thus conjoins heterogeneous interpretations of sublimity. Pope provides a *parexcellence* example of what he meant by the *genus sublime*, positioning himself as the spearhead of this tradition, inspiring others in his wake.

THE UNCOMMON, THE BEAUTIFUL, AND THE GREAT IN THE JOURNALS AND BEYOND

Journals were one of the crucial cultural forums where the eighteenth-century transformation of the concept of the sublime took place. As is widely known, throughout the eighteenth-century clubs and coffee-houses, sites of simultaneous consumption of beverages and journals, played an important role in the formation and refinement of taste, and anticipated the nineteenth-century flourishing of the British press. Those who published in journals, like *The Tatler* and *The Spectator*, wished to present their literary, philosophical and aesthetic ideas to the members and visitors of diverse clubs.

It was *The Spectator* (launched by Richard Steele and John Addison in 1711) that made the greatest breakthrough in the “market of tastes”, but minor journals and periodicals were also engaged in shaping public taste and discussing, among numerous other fashionable topics, Longinus and the sublime. In line with literary and critical works, these newspapers use the notion of the sublime in an astounding variety. In one of the articles

Tanszék, 2015), <http://etal.hu/en/wp-content/uploads/downloads/2014/10/cora-from-the-rhetoric-of-longinus-to-the-poetics-of-john-dennis.pdf>

²⁵ Pope, *Essay*, 675–80.

of *The Free Thinker*, sublimity is described in terms of distraction, separating the human being from everyday, practical things, as is explained by the editor, Ambrose Phillips:

It is generally thought, the student is so deeply immerst in Contemplation on the Philosophy and Transactions of Former Ages, that he can give no Attention to the Affairs of the Present; or, that *he is so intent upon General and Sublime Truths, that his Observation stoops not to the minute and trifling Occurrences of Life.* And that, notwithstanding the comprehensive Rules of Wisdom he may have formed in Theory, he has not the Skill and Dexterity to apply those Maxims to the particular Circumstances of Action, in which he may be engaged.²⁶

Yet another newspaper, *The Plain Dealer*, presents the sublime variably as “the greatest”, as well as in the original Longinian sense of simplicity, the greatness of an idea and moral sentiment. The editors, Aaron Hill and William Bond, discuss the question of sublimity in the following way:

But, though this venerable, undress'd Nature, is seldom to be met with now, and has, indeed, been lost among us, for above a Century, it was so frequent Two or Three hundred Years ago, that their lowest Class of Poets, and the Composers of our good Old Ballads, have left us some of *the noblest Examples of the Sublime, in its most striking Energy.* [...] Among the Beauties of Magnanimity, there is none, of a nobler Quality, than the Power of forgiving Injuries. – – *It throws a Majesty over the Mind,* and illustrates the Person, with an Air of Sweetness, and Serenity. – – *We ought the more to admire it, since, where-ever it is found, it is in Company with the Sublimest Virtues: There not being Room for it, in a narrow, vulgar, Soul; because, overfill'd with Little Sentiments, such as have their Rise, and Revolution, within the Circle of Self-Interest.*²⁷

Most importantly, however, the sublime was also discussed by Mr. Spectator – the fictional protagonist of The Spectator Club, founded by Steele and Addison in 1711 – a key figure in forming public taste in London, which became the emporium of the contemporary world.²⁸ Mr. Spectator was a man of broad education; he was well-travelled and politically alert. Samuel Johnson later pointed out that *The Spectator* exercised enormous influence on contemporary readers. Its sizeable reading public enabled the authors to

²⁶ Ambrose Phillips, *The Free Thinker* no. 89 (1718) in Theodore E. B. Wood, *The Word 'Sublime' And Its Context (1660–1760)* (The Hague and Paris: Mouton & Co., 1972), 138. If otherwise not indicated, some parts of the quotations are italicised by the author of this paper in order to highlight the relevant sections.

²⁷ Aaron Hill and William Bond, *The Plain Dealer* no. 36 (1724), no. 72 (1724) in Theodore E. B. Wood, *The Word 'Sublime' And Its Context (1660–1760)* (The Hague and Paris: Mouton & Co., 1972), 141, 145.

²⁸ Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, 296–97.

induce balanced norms of taste in mundane as well as in literary communication.²⁹ Dr. Johnson went as far as describing Addison as England's Petronius:

The Tatler and Spectator had the same tendency; they were published at a time when two parties, loud, restless, and violent, each with plausible declarations, and each perhaps without any distinct terminations of its views, were agitating the nation; to minds heated with political contest they supplied cooler and more inoffensive reflections; and it is said by Addison, in a subsequent work, that they had a perceptible influence upon the conversation of that time [...] they superadded literature and criticism, and sometimes towered far above their predecessors; and taught, with great justness of argument and dignity of language, the most important duties and sublime truths. All these topics were happily varied with elegant fictions and refined allegories, and illuminated with different changes of style and felicities of invention.³⁰

In Addison's view, taste is "that Faculty of the Soul, which discerns the Beauties of an Author with Pleasure, and the Imperfections with Dislike."³¹ For Addison fine taste is the edifying understanding of works of art, a refined skill of making aesthetic distinctions and the recognition of beauty.³² The 'critic' has to be able to judge the individual stylistic traits of an author and those "Specifick Qualities" which are only characteristic of the author: "For there is much difference in apprehending a Thought cloathed in Cicero's Language, and that of a common Author, as in seeing an Object by the Light of a Taper, or by the Light of the Sun."³³ In line with Longinus, Addison originates judgement of taste and literary taste from various sources. First of all, good taste is an inborn talent. Secondly, it is a knowledge gained by perusing works of "Polite Authors", and third, it is a conversation with a "Polite Genius." The fourth source, astonishment, is perhaps the most important of all, because this psychological state is conventionally associated with sublimity:

Thus altho' in Poetry it be absolutely necessary that the Unities of Time, Place and Action, with other Points of the same Nature, should be thoroughly explained and understood: *there is still something more essential to the Art, something that elevates and*

²⁹ Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, 295.

³⁰ Samuel Johnson, "Joseph Addison, Periodical Essays," in Samuel Johnson, *Lives of The English Poets*, ed. and intro. by John Wain (London: J. M. Dent, 1975), 205.

³¹ *The Spectator* no. 409. All references to *The Spectator* are taken from the following edition: Angus Ross, ed., *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison* (Aylesbury, Penguin Books: Hazell Watson & Viney, 1982).

³² Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, 295.

³³ *The Spectator* no. 409.

*astonishes the Fancy, and gives a Greatness of Mind to the Reader, which few of the Criticks besides Longinus have considered.*³⁴

Addison argues that, among the five human senses, sight is “the most perfect and most delightful [...] [since it] furnishes the Imagination with its Ideas.”³⁵ So, when perceiving reality, images fill our Fancy which “arises from visible Objects, either when we have them actually in our view, or when we call up their Ideas into our Minds by Paintings, Statues, Descriptions, or any the like Occasion.”³⁶ However, sight is the source of not only the instinctual ability to form images, but it is also the basis of an active and wilful characteristic of the human being, namely, Imagination. The creative resource of Imagination enables human beings to bring forth new and as yet non-existent combination of images that can be more sophisticated and beautiful than the creations of nature.

Addison distinguishes the “Pleasures of Imagination” from the “Pleasures of Sense and Understanding.” The former always acts upon our emotions and fancy, while the latter on our intellect and mind. If Imagination is guided by refined taste, it may expand human sensation, and it might disinterestedly attract the observer to beauty and thus fill him/her with joy:

It is but opening the Eye, and the Scene enters. The Colours paint themselves on the Fancy, with very little Attention of Thought or Application of Mind in the Beholder. We are struck, we know not how, with the symmetry of any thing we see, and immediately assent to the Beauty of an Object, without enquiring into the particular Causes and Occasions of it. A man of a Polite Imagination is led into a great many Pleasures, that the Vulgar are not capable of receiving. He can converse with a Picture, and find an agreeable Companion in a Statue. *He meets with a secret Refreshment in a Description, and often feels a greater Satisfaction in the Prospect of Fields and Meadows, than another does in the Possession. It gives him, indeed, a kind of Property in every thing, he sees, and makes the most rude uncultivated Parts of Nature administer to his Pleasures.*³⁷

The so-called “primary qualities” inspire Imagination the most: the Great (conventionally associated with the sublime), the Uncommon, and the Beautiful. By Great, Addison understands the “Largeness of a whole View”:

³⁴ *The Spectator* no. 409.

³⁵ *The Spectator* no. 411.

³⁶ *The Spectator* no. 411.

³⁷ *The Spectator* no. 411.

Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity [...] We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at that Apprehension of them [...] a spacious Horizon is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose it self amidst the Variety of Objects that offer themselves to its Observation.³⁸

Infinity and greatness draw our attention instinctually, and if this free sensation is accompanied by the Uncommon and the Beautiful, then the pleasure felt when sensing these is all the greater. The Uncommon is usually variety and refreshment, which ensures that we receive the “Imperfections of Nature” with joy. The Beautiful, in turn, is the combination of “Satisfaction”, “Complacency”, and “inward Joy” in our Fancy, which “immediately diffuses a secret Satisfaction and Complacency through the Imagination, and gives a Finishing to any thing that is Great or Uncommon.”³⁹

When discussing the notion of the Beautiful, Addison partly draws upon Anthony Ashley Cooper’s (the third Earl of Shaftesbury) ideas on the Beautiful. Lord Shaftesbury, who worked out his theory of the Beautiful on a Lockean basis, embedded his theory of the Beautiful in a wider concept of taste.⁴⁰ Shaftesbury thinks that taste is the result of value judgements. He claims that the unreflected and direct sensual information gained by perception through the senses is misleading, because they are not filtered and structured by morally acceptable value judgements. Therefore, all value judgements aim at correcting and perfecting these pieces of perceptual information in order to provide for our taste by simultaneously taking beauty, virtue and other moral and aesthetic notions into account, as “uncontrollable Fancy” necessarily leads to morally inadmissible and unedifying results. Thus, fine taste is built upon principles of moral philosophy, and thereby, it can be learnt, brought forth and developed.⁴¹ In this respect, Shaftesbury’s theory is similar to that of Alexander Pope, as it locates the sources of taste and aesthetic sensation in the realms of formalistic and peripatetic traditions.

However, in order to better understand how aesthetic notions are linked to taste, it is also worth exploring the relationship of beauty and sublimity to taste. In Shaftesbury’s

³⁸ *The Spectator* no. 412.

³⁹ *The Spectator* no. 412.

⁴⁰ Samuel Holt Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII–Century England* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), 59; Dabney Townsend, “Shaftesbury’s Aesthetic Theory,” *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 41, no. 2 (1992): 205–13.

⁴¹ Townsend, “Shaftesbury’s Aesthetic Theory,” 209–10.

system of aesthetics two kinds of beautiful are possible: the pleasures gained from the beauty of sensation and of rational reflection. He examines the former in *The Moralists* (1709), and the latter in his *Reflections* (1711). Shaftesbury claims that “disinterestedness” can be realized in aesthetics, a clear indicator that aesthetics as a system of thought as well as a discipline was embedded in the rational philosophical milieu of the eighteenth century. Contrary to other authors, including Thomas Hobbes, Shaftesbury believed in disinterested value judgements that are grounded in solid morality.⁴²

Shaftesbury’s views on aesthetics neatly conjoin the Neoplatonic thought of Plotinos and Lockean empiricism. He draws upon Neoplatonism in proposing that discovering and acting upon Beauty, which, in a pre-existent form was implanted in human beings and nature through the emanation of the Superior Being, necessarily serves the perfection of the morals and the taste of the individual.⁴³ Consequently, the basis of aesthetics can only be the true and the allegorical. Shaftesbury’s empiricism, in turn, is attested by his claim that one has to find and assort the empirical forms that feed aesthetic sensation in this earthly realm in order to perfect one’s taste. One needs to mend these forms, however, in compliance with inner Beauty, as he suggests in *The Moralists*:

No sooner are actions viewed, no sooner the human affections and passions discerned (and they are most of them as soon discerned as felt) than straight an inward eye distinguishes, and sees the fair and shapely, the amiable and admirable, apart from the deformed, the foul, the odious, or the despicable.⁴⁴

This idea shows an affinity not only with Addison, but also with Giovanni Pietro Bellori’s ideas (*L’idea del Pittore, dello Scultore, e dell’Architetto*, 1664), with whose work both Shaftesbury and Addison were familiar. According to Bellori, the artist carries within himself the idea of ‘undisturbed’ Beauty, in relation to which natural forms could be perfected in artistic representations. In other words, the artist has to draw his examples from sensual perception, but unite them with inner Beauty, this way creating more sophisticated and

⁴² Ibid., 211; The idea of “disinterestedness” was developed into a complex philosophical and aesthetic concept by Immanuel Kant when discussing the notion of pure beauty (1790). Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*. 1790, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

⁴³ Townsend, “Shaftesbury’s Aesthetic Theory,” 208.

⁴⁴ The wording of Shaftesbury is very similar to Addison’s rhetoric. Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, “The moralists, a philosophical rhapsody, being a recital of certain conversations on natural and moral subjects,” in Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. Lawrence Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 326.

sublime artistic forms than what could be found in nature.⁴⁵ Bellori's principle provided the basis for subsequent perfectionist and idealist aesthetics. It is my contention, however, that in Shaftesbury's and Addison's view, the imagination, which draws upon another source of beauty, sensual pleasure, neatly complements this classicist aesthetic paradigm in early eighteenth-century British literary criticism.

In line with Bellori and Shaftesbury, according to Addison, the essence of aesthetic joy and sublimity cannot be entirely known, since it originates from God. This is suggested by a line from Ovid quoted in *The Spectator* by Addison: "Causa latet, vis est notissima" [The cause is hidden, but the result is well-known].⁴⁶ Such a view is consonant with the Aristotelian *causa finalis*, namely that one can only understand the origin and nature of a phenomenon by studying the purpose for which it was conceived.⁴⁷ The sensation of joy is brought forward by the imagination, which is seen by Addison as a gift from God. This idea, however, was not unique to Addison, as it was a contemporary understanding that God implanted in humans the desire to search for the infinite, the uncommon and the beautiful because he wanted us to share the joys of creation⁴⁸ In addition to the Uncommon and the Beautiful, the Great (the Sublime) is God's manifestation in nature; therefore, it is infinite and cannot be described either in space or time. Addison argues that our wonder originates from perceiving these qualities of greatness.⁴⁹

Nature is more sublime, greater and more majestic than the arts; yet, one can gain double joy from the arts, since one can simultaneously admire the original and the imitated Beauty.⁵⁰ The idea of double aesthetic joy through mimesis provides the basis for the so-called "Secondary Pleasures of Imagination" which are produced by the operation of imagination and analogy (especially a comparison between the original and the imitated). Addison argues that this simultaneous operation of imagination and analogy ex-

⁴⁵ See Bellori's comments in detail: "alla cui immaginata forma le cose che cadono sotto la vista [...] originata della natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte." Erwin Panofsky, *Idea: Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, ford. Tamás Szántó (Budapest: Corvina, 1998), 59–60.

⁴⁶ Ovid, *Metamorphoses* 4.287; Joseph Addison, "Pleasures of Imagination," *The Spectator* no. 413.

⁴⁷ Aristotle *Physics* 2.3 and *Metaphysics* 5.2; for the relationship of sublimity and the Aristotelian *causa finalis*, see Bolonyai Gábor. "Fenség és nézőpont," *Antik Tanulmányok* 54, no. 1 (2007): 37–53.

⁴⁸ Sanders, *Short Oxford History*, 296; Nicholas Pappas, "Aristotle," in Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, eds., *The Routledge Companion to Aesthetics*, (New York: Routledge, 2005), 17–27.

⁴⁹ *The Spectator* no. 412.

⁵⁰ The theory of mimesis was widely accepted in the eighteenth century. Both the neo-classicists and the pre-romantics subscribed to it, even though they arrived at different conclusions. See, for example Friedrich Schlegel's note: "die romantische Poesie wie eine progressive Universal Poesie." Lovejoy, "Nature as Aesthetic Norm," 74.

plains why in both poetry and prose one can depict something more precisely, sharply or beautifully than observing the same in nature:

the Poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that *the Images which flow from the Objects themselves appear weak and faint in Comparison of those that come from the Expressions*.⁵¹

Therefore, Addison's sublimity has two preconditions: the ingenious artist/poet and vast, awe-inspiring nature. Addison systematically applied the notion of the sublime to nature and the huge reading public of *The Spectator* considerably contributed to the dissemination of the notion of the sublime in such terms.⁵² However, the concept of the "sublime" never completely shed the merits and faults of its rhetorical origins, and with the implication of the idea of the genius, it conformed to neo-classicist conventions. Primary pleasures (Great, Uncommon, Beautiful) are united in the sublime, which, according to Addison, is best exemplified by John Milton's poetry, as it combines the greatness of Homer, the elegant style of Virgil and the variety of Ovid, even if, Addison adds, Homer, Virgil and Ovid outdid Milton in the respective above mentioned qualities: "I must also observe with Longinus that the Productions of a great Genius, with many Lapses and inadvertencies, are infinitely preferable to the Works of an inferior Kind of Author, which are scrupulously exact and conformable to all the Rules of correct Writing."⁵³

In the wake of Addison, later authors tended to regard Milton, next to Shakespeare, as the first representatives of English sublimity, in spite of the fact that the rhetorical interpretation of the sublime could hardly take Shakespeare's and Milton's works into consideration due to their *blank verse*.⁵⁴ Indeed, the sublimity of Shakespeare—denounced by numerous men of letters in the eighteenth and nineteenth centuries for violating the neoclassical convention of decorum—was not conceived in rhetorical terms. It was rather identified with the loftiness of his thought and emotions with reference to the ninth chapter of Longinus' text. An excellent example of this kind of interpretation is John Upton's 1746 study, *Critical Observation on Shakespeare, By John Upton, Prebendary of Rochester*.⁵⁵ In contrast to this, however, in his *Explanatory notes and remarks on Milton's*

⁵¹ *The Spectator* no. 416.

⁵² Monk, *Sublime*, 58–9.

⁵³ *The Spectator* no. 429; Also see Longinus, *On Great Writing*, ed. and trans. George M. A. Grube (Indianapolis: Hackett, 1991), 36.

⁵⁴ Monk, *Sublime*, 56.

⁵⁵ Wood, *Word 'Sublime'*, 133–37.

Paradise Lost (1734), Jonathan Richardson discusses John Milton's poetry in terms of the whole Longinian spectrum of the sublime, even though he underlines the predominance of divine inspiration and revelation in the case of Milton's sublime. John Douglas in *Milton vindicated from the charge of plagiarism, brought against him by Mr. Lauder* (1751) also refers to Longinus when defending Milton's "mimetic art" against the charges of William Lauder set forth in *An essay on Milton's use and imitation of the moderns in his Paradise Lost* (1750). Richardson argued that imitation (*mimesis*) could not be considered plagiarism. On the contrary, it is one of the sources of the sublime, since erudition and cultural refinement could be neatly combined with congeniality.⁵⁶

As it has been pointed out, the idea that in relation to sublimity the human mind could transcend nature in conceiving greatness could already be witnessed at the beginning of the eighteenth century.⁵⁷ This idea was neatly linked to the earlier, rhetorical tradition of the sublime through a selective reception of Longinus' work, which opened up the interpretation of the notion of sublimity towards the imagination. Addison gained decisive experiences when ascending the Alps, and the lines in *A Letter from Italy* describing the Colosseum in Rome also attest to this altering conception of the sublime: "an amphitheater's amazing height, / How fills my eye with terror and delight."⁵⁸ Consequently, Addison finds the sources of the sublime in the spark of genius on the one hand, and in certain natural phenomena on the other: mountains, fast-flowing rivers, oceans, huge valleys, storms, deserts, and so forth.⁵⁹

Addison argues that the human imagination could not fully comprehend these phenomena, as it is "astonished", "amazed", and "awed" by them. Nonetheless, as it is also explained in *A Letter from Italy*, the human intellect intervenes and elevates the mind to loftiness so that it could become equal with nature's greatness and due to this increase, one could enjoy contented pleasure.⁶⁰ In this respect Addison foreshadows the empirical and psychological interpretation of the sublime by Edmund Burke, and its later metaphysical refinement by Immanuel Kant.

Moreover, sublimity is related to immense personal sensations and experience, so, it incites joy if one intuitively "lives through" the situation of the "hero", and the comparison of this experience with one's own real situation yields an opportunity to learn and devel-

⁵⁶ Wood, *Word 'Sublime'*, 118–19, 129–130.

⁵⁷ Monk, *The Sublime*, 17.

⁵⁸ *Ibid.*, 56.

⁵⁹ For similar observations concerning the affective powers of nature in the oeuvre of John Dennis, see Cora, "From the Rhetoric of Longinus."

⁶⁰ Monk, *Sublime*, 56.

op emotionally. In my view, this aspect is very important to understand, and it also partly explains the psychological and affective shift in the interpretation of the sublime in early eighteenth-century literary aesthetics. In this regard, Addison builds upon Aristotle's theory of catharsis, where tragedy arouses terror and pity, and effects catharsis with the emotive purification of these emotions. Thus, the Aristotelian categories of fear, sympathy and absolution are intricately woven into the elevated notion of sublimity:

There is yet another circumstance which recommends a Description more than all the rest, and that is, if it represents to us such Objects as are apt to raise a secret Ferment in the Mind of the Reader, and to work, with Violence, upon his Passions. For, in this Case, we are at once warmed and enlightened, so that the Pleasure becomes more Universal, and is, several way, qualified to entertain us [...] The two leading passions which the more serious Parts of Poetry endeavour to stir up in us, are Terror and Pity.⁶¹

The poet/artist creates the conditions of the sublime with the use of phantasy and fictionality, provided he does not transgress the limits of absurdity (*decorum*). On the basis of Longinus, Addison developed a psychological answer given to sublimity, also emphasizing the affective power of nature. From a philosophical perspective, however, his view of the sublime remained relatively superficial, especially if compared to Burke's and Kant's complex treatment of the concept.

AFFECTIONS AND ASTONISHMENT: FROM AKENSIDE TO BAILLIE AND JOHNSON

Addison was not the only one to shift the interpretation of the sublime towards a more empiricist and psychological basis. Mark Akenside's *The Pleasures of Imagination* (1744) is inspired by Addison's essay, but offers a closer reading of Longinus. The sublime of Akenside is built upon the analogy between the greatness of the mind and natural greatness. Akenside holds the beautiful to be useful, soft and gentle, as it represents the classical (Platonic) unity of goodness and truth, while sublimity pertains to the immortality of the human being, hence it strives for infinity which, at the same time, produces an astonishing effect, as the following quote, haunted by Longinus, illustrates:

Who but rather turns / To heav'n's broad fire his unconstrained view / Than to the glimm'ring of a waxen flame...? [Nobody would turn away from the magnificent sight

⁶¹ *The Spectator* no. 418.

of the Nile or the Ganges in order to] “[...] mark the windings of a scanty rill / That murmurs at his feet.”⁶²

The passage clearly shows a shift in the interpretation of sublimity towards affective and astonishing characteristics, which were increasingly associated with nature and natural phenomena. Along with the explicit or implicit reflections on Longinus’ work and the rhetorical sublime, other emerging interpretations of the sublime conceived of it as a mode of sensation and passion. Henry Pemberton, for instance, welds rhetorical and natural sublimity in the notion of the sublime of sensitivity (*Observations on poetry, especially the epic: occasioned by the late poem upon Leonidas* (1738)).⁶³

Most rhetorical works broadened formalistic interpretations of sublimity, shaped by the knacks and rules of French “rational” classicism. They dwelt upon the sensible aspects of sublimity by highlighting and dissecting its affective nature. Consequently, the discussions of stylistic and rhetorical features were extended to explore the sensual and psychological features of perceiving sublime phenomena as well. Most importantly, in poetics and literary criticism the Beautiful and the Sublime became increasingly separated during the 1730s and 1740s, and Longinus’ reception played a crucial role in this process. In his translation of Longinus (1739), William Smith expands the Longinian text with selected excerpts from Milton and Shakespeare; for instance, the storm scene in *King Lear* as a *par excellence* example of sublime greatness. He interprets terror as the key factor in sublimity, which underpins the separation of the beautiful and the sublime, since beauty cannot be reconciled with any negative sensation, thus foreshadowing the graveyard poets:

It is not the blue sky, the cheerful sun-shine, or the smiling landskip, that gives us all our pleasure, since we are indebted for no little share of it to the silent night, the distant howling wilderness, the melancholy grot, the dark wood, and hanging precipice. *What is terrible, can be described too well; what is disagreeable should not be described at all, or at least should be strongly shaded.*⁶⁴

⁶² Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination*, 1.2. 174–76, in Monk, *Sublime*, 71–2. Akenside refers to Section 4 in Chapter 35 in Longinus’ *On Great Writing*, replacing Longinus’ reference to the Danube and the Rhine with a reference to the Ganges.

⁶³ For further examples (for instance, John Lawson, *Lectures concerning oratory: Delivered in Trinity College, Dublin* [1759]; Isaac Hawkins Browne, *An Essay on Design and Beauty* [1739]) see Monk, *Sublime*, 60; Wood, *Word ‘Sublime’*, 79–86, 109–12.

⁶⁴ Monk, *Sublime*, 67.

Similarly to Akenside in his *The Pleasures of Imagination*, in *An Essay on the Sublime* (1747) John Baillie also refutes to view sublimity solely from the rhetorical standpoint, as he regards sublime style as an expression of natural sublimity. Consequently, he examines poetic sublime along with the natural sublime, in line with his thoughts on sensation:

But as a Consciousness of her [the soul's] own Vastness is what pleases, so nothing raises this Consciousness but a Vastness in the Objects about which she is employed. For whatever the Essence of the Soul may be, it is the Reflections arising from Sensations only which make [sic] her acquainted with Herself and know her Faculties. *Vast objects occasion vast Sensations, and vast sensations give the Minda higher Idea of her own Powers – small scenes (except from Association...) have never this Effect;[...] the Soul is never filled by them.*⁶⁵

Pointing out that Longinus does not specify the essence of sublimity, Baillie identifies three major sources: (1) Vastness; (2) Uniformity; (3) Novelty.⁶⁶ Uniformity enables human imagination to perceive and systematize visual stimuli, even if it has sensual access to only part of the whole view, hence Baillie attributes a high aesthetic value to uniformity:

For what a different Conception must the Soul have of herself, when with the greatest Facility she can view the greatest Objects, and when with Pain she must hurry from part to part, and with Difficulty acquire even an incomplete View? [...] *When an Object is vast, and at the same time uniform, there is [sic] to the Imagination no Limits to its Vastness, and the Mind runs into Infinity, continually creating as it were from the Pattern.*⁶⁷

Therefore, for Baillie sublimity is an objective quality, but it involves emotion and is realized through perception. The objective qualities of the sublime generate awe, but they do not move. Similarly to Hume,⁶⁸ Baillie thinks that the subjective shocking effect of the sublime originates not only from the affective and astonishing power of nature, but also from contemplating exceptional people's acts, characteristics, or, for instance, will, which surpass average people's respective qualities. If this subjective sublimity is aimed at, then heroism, power, the desire for fame, and even a "ruthless conqueror" can be seen as sublime. This idea by Baillie also shows that astonishment and its relation to the effect of sublimity not only appeared more frequently in these discourses but it also encompassed

⁶⁵ Ibid., 74.

⁶⁶ Andrew Ashfield and Peter de Bolla, eds., *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 87–100.

⁶⁷ Monk, *Sublime*, 75.

⁶⁸ Elizabeth Neill, "Hume's Moral Sublime," *British Journal of Aesthetics* 37, no. 3 (1997): 246–59.

aesthetic features beyond the conventional affective characteristics of natural phenomena. According to Baillie, these two oppositional states, namely the objective and subjective sources of the sublime do “succeed each other by such infinitely quick Vicissitudes, as to appear instantaneous.”⁶⁹ Unlike earlier neo-classical interpretations that located the origin of Aristotle’s tragic paradox (especially in relation to the puzzle of explaining why we enjoy tragedies) in cognition (recognition and learning), Baillie in the eighteenth century and practically all theoreticians of the sublime thereafter identified sensation as its source. By envisioning the sublime as qualitatively determined by sensual associations, Baillie reinterprets the concept in psychological terms.

I bring this investigation to an end by way of returning to Samuel Johnson’s *magnum opus*, *A Dictionary of the English Language* (1755), demonstrating all the features of the sublime so far discussed. Johnson defines sublimity primarily as “the grand and lofty style”, noting that the term was originally a Gallicism, but by his time it has become a “neutral” notion. He first cites Pope’s praise of Longinus (*An Essay on Criticism*, l. 675–680), then quotes Addison to illustrate the astonishing and moving effect of sublimity: “The sublime issues forth from the nobleness of thoughts, the magnificence of the words, or the harmonious and lively turn of the phrase; the per-sublime arises from all three together.”⁷⁰ He explains the French word, *sublimer*, as “to raise on high”, alluding to John Milton along the way as the most appropriate English literary example of sublimity challenging the maxims of classicist poetry (smoothness, regularity and simplicity): “Milton’s distinguishing excellence lies in the sublimity of his thoughts, in the greatness of which he triumphs over all the poets, modern and ancient, Homer only excepted.”⁷¹ Milton also represents a shift from stylistic and formalistic approaches to essential and affective ones in relation to sublimity.

CONCLUSION

In conclusion, the Longinian sublime began to be transformed and reinterpreted in various fields of British literary aesthetics by the 1730s and 1740s, well before Burke, even though the reputation of Longinus’ work remained immaculate. The texts analyzed show a motley picture of how literary sublimity was perceived, yet certain tendencies are apparent. Almost all the sources define the sublime – implicitly or explicitly – against the beautiful, situating the sublime in the domain of the sensual and psychological. Stylistic

⁶⁹ Monk, *Sublime*, 76–82.

⁷⁰ Wood, *Word ‘Sublime’*, 195.

⁷¹ *Ibid.*

and rhetorical considerations, in other words, the formalistic aesthetic grounds of sublimity, *expression*, are gradually rendered secondary. Instead, the effect on the viewer, the *impression* comes to occupy the centre stage of critical attention. This development is encapsulated in Samuel Johnson's dictionary, which, in my view, also highlights the major reasons why the most striking form of the representation of sublimity, the natural sublime advances to the forefront of aesthetic *topica maiora*.

NEGOTIATED FILMS:

ALBERTO A. ISAAC'S *MUJERES IN SUMISAS* AND JULIE TAYMOR'S *FRIDA*

RÉKA M. CRISTIAN

As E. György Szőnyi wrote in *Pictura & Scriptura: Hagymányalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* [Pictura and Scriptura: Twentieth-century Theories of Tradition-based Cultural Representations],

[W]e live our lives amidst words and images. Whatever we think, act, perceive and reflect on we put into words and this system of signs covers the world and our knowledge of the visible. Yet, we often get the impression that we are more connected to reality through vision than through language. Do we not first understand something and only then think about it or verbalize it? Moreover, are we able to see 'neutrally,' that is, without our vision being influenced by our existing (and verbalizable) experiences and images? The nature of and relationship between words and images has preoccupied humans since immemorial times, and today in the wake of the new multimedia revolution, these questions are perhaps more important than ever.¹

In tandem with the ideas above, especially with the concept of the reality through vision, is today the question of images, stereotypes and representation in films, with one of the most complex and challenging representations concerning women in mainstream cinemas. Moreover, in the burgeoning world of contemporary multimedia, moving images bring up not only an increasingly labyrinthine perspective for interpretation but representations as such raise even more questions than before. Especially, if pleasure is involved in the game (of watching films).

Visual pleasure in the mainstream cinema, as Christine Gledhill claimed, is generally organized so as to "console and flatter the patriarchal ego and its Unconscious"² by reproducing ideological film structures that maintain an illusory image about people, but particularly about women. In Claire Johnston's view, the woman in Hollywood's dream facto-

¹ Szőnyi E. György, *Pictura & Scriptura: Hagymányalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged: JATE Press, 2004), translation mine.

² Christine Gledhill, "Pleasurable Negotiations," in Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader* (New York: New York University Press, 1999), 167.

ries "is presented as what she represents for man."³ This image is mostly achieved by the movie plot and the task of feminist film criticism is here to challenge this very traditional narrative line. Gaylyn Studlar finds the psychoanalytical approach unsatisfactory in the study of visual pleasure, especially when it comes to women in cinema and remarks that "[M]any of the assumptions adopted by film theorists from Freudian metapsychology or Jacques Lacan seem inadequate in accounting for visual pleasure" because in order to understand "the structure of looking, visual pleasure must be connected to its earliest manifestations in infancy"⁴, which exclude a gendered vision on women's image. In this context, it seems that "strict Freudian models", are not more than "a dead end for feminist-psychoanalytic theory."⁵ Accordingly, feminist film critics should rather focus on "pre-Oedipal conflicts" that invite "consideration of responses to film by spectators of both sexes that may conflict with conscious cultural assumptions about sexual difference"⁶ and gender identity. Apart from the suggestion above, Noël Carroll suggests that a pragmatic feminist approach in film should drop all previous theoretical assumptions with which they formerly argued and start their quest with an entirely new mode of investigation that is not based on patriarchal laws. Carroll supposes that

many feminist theorists will say that I mistakenly assume that they accept the pre-suppositions of contemporary film theory whole cloth, when, in fact, they reject its patriarchal orientation and are attempting to alter it in fundamental ways by, for example, developing a theory of the female subject. [...] However, in doing this they are essentially rebuilding the framework of contemporary film theory from the inside, whereas if I am right one ought not to try to rebuild it. One ought to scrap it entirely. One cannot develop a theory of female subject positioning if the very notion of subject positioning is insupportable.⁷

This strategy is employed primarily for the intradiegetic world of the movies but what needs to be taken into serious consideration also it is the technological dimension in filmmaking. As Laura Mulvey wrote in her seminal essay on "Visual Pleasure and Narrative

³ Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema," in Johnston, ed., *Notes on Women's Cinema* (London: Society for Education in Film and Television, 1973), 25.

⁴ Gaylyn Studlar, "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema," in Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*, vol. 2 (Berkeley: California University Press, 1985), 616.

⁵ *Ibid.*, 605.

⁶ *Ibid.*, 607.

⁷ Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia UP, 1988), 7–8.

Cinema," the use of technical advances as extradiegetical tools can also be effective in new representations of women in films⁸—but this topic deserves a larger detour than this present essay.

Nevertheless, in order to make the female subjects' positions more acceptable, feminist film critics have continuously sought to reinterpret various existing definitions, identities, ossified concepts and structures in both filmic and feminist theories, enabling them to perform various negotiations on the representation of women in given films in order to reveal the still existing contradictions in terms of gender representation. Gledhill observed that there is a considerable source of so-called "negotiation"⁹ in many contemporary mainstream movies, including blockbuster films. This negotiation originates in the combination of different modes of representation, which facilitate films to function, on one hand, on the level of the illusionary inherent in the fictional production (and which is responsible for producing what Mulvey coined as "visual pleasure") and, on the other hand, on a more realist level (guided by the imperatives of feminist critique), which is synchronous with the social, political and economic realities inside and outside the narrative world of film.

In this framework, the aim of negotiation is to fuse the intradiegetical "visual pleasure" provided by classical narrative cinema with the practice of alternative filmmaking into a visual construction that would resemble the pleasurable negotiation of an enjoyable feminist film, which Johnston termed as "counter-cinema."¹⁰ Gledhill emphasizes that the illusionary and realist modes described above not only may but they should coexist within the same text, similar to the co-habitat of more genres (and subgenres) within a film, or resembling that of the formative (artistic) and realistic (documentarist) tendencies in the cinema. According to Gledhill, negotiations take place on three levels:¹¹ the first level is the institutional level, (for example, the studio), the second is the textual level (such is the story line), while the third level is that of spectatorship (involving for example, gender conscious viewers). A successful negotiation is therefore a threefold process that can create a special type of film labelled as the "negotiated cinema"¹² or negotiated films.

⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader* (New York: New York University Press, 1999), 58–69.

⁹ Gledhill, "Pleasurable Negotiations," 176.

¹⁰ Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema," 96.

¹¹ Gledhill, "Pleasurable Negotiations," 169.

¹² Réka M. Cristian, "Gender and Cinema: All Sides of the Camera," in Réka M. Cristian and Zoltán Dragon, *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories* (Szeged: JATEPress, 2008), 96.

The negotiated films take into consideration the basic elements of traditional visual narratives and classical narrative cinema – ensuring a wide, possibly even a global audience and subsequent marketability as opposed to the revolutionary, avant-garde, art, independent and counter-cinema films that have a more limited number of viewers and are mostly locally exhibited – with the gender conscious representation of women in contemporary culture. This stance is in line with the strategy Johnston proposes when she says that it is imperative to develop a collective work producing a new type of film, which reflects a revolutionary strategy that challenges traditional representations of women in mainstream cinema,¹³ and is similar to what E. Ann Kaplan advocates. Kaplan suggests that the new films should not only intradiegetically deny the visual gratification dominant cinema provides but these films must also seek to introduce the audience into new habits of watching by educating spectators to “like the pleasure of learning”, instead of just simply accepting the “pleasure of recognition/identification”¹⁴ that classic narrative cinema ensures.

In the following, I will discuss two examples of such negotiated films that also educate their spectators through the pleasure of learning. Both movies were produced in North America; the first in the mid-1990s, while the second at the beginning of the 2000s. One is a less known Mexican production and the other is an American blockbuster; one is directed by a man, the other by a woman. The first is Alberto Ahumada Isaac’s independent art movie, *Mujeres insumisas*, titled in English as *Rebellious Wives* or *Defiant Women*, sometimes as *Untamed Women* and even *Untamed Souls*, which came out in 1995 in Mexico;¹⁵ the second is Julie Taymor’s blockbuster movie, *Frida*, produced in 2002 in the United States¹⁶. I have chosen these movies because they are produced in two different cultures but close enough with each other on the two sides of the Mexican-American border; both were made in a time-span of a decade and with directors of different genders; both movies have women as protagonists and all of them are of Mexican origin. Moreover, the topic of each film is concerned the life-course of these Mexican women in their homeland and abroad in a visual narrative strategy that can serve as example for further representations of women in North-American and global cinema.

¹³ Cristian, “Gender and Cinema,” 89.

¹⁴ E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (London and New York: Routledge, 1991), 198.

¹⁵ Alberto A. Isaac, dir., *Mujeres insumisas*, produced by Claudio Producciones, Televisión S. A. de C. V., Universidad de Guadalajara, Gobierno del estado de Colima-Universidad de Colima, Fondo Estatal para la cultura y las artes de Colima. 1995, 115 min.

¹⁶ Julie Taymor, dir., *Frida*, Miramax, 2002, 123 min.

Isaac's *Mujeres insumisas* is an evident gender-conscious film based on real-life events. It pictures a group of Mexican women, who decide to leave behind their families and village homes of their native Comala (situated in the Mexican state of Colima) and move to the United States to Los Angeles. Each woman's journey discloses secret encounters within and outside their households, exposes untold individual stories, and uncovers the veiled identities of their subjects by questioning the dominant structures of patriarchy in family and society as such.

According to Rosa Maria Fregoso, "[i]n male-directed [Chicano] films" the audience is most frequently directed to "see how commercial, aesthetic, and political contingencies, circumscribed by male privilege" that coalesce "making it literally impossible to frame the woman as the central subject of cinematic discourse"; in consequence this type of narrative cinema tailors "a socially pertinent discourse to the problem of the [Chicano] male-subject."¹⁷ However, apart from the stream of American Chicano and Mexican films—most notably in those produced at the end of the twentieth century—Isaac and his celluloid story do the contrary. This movie is a rare gem of feminist representation of Mexican women that bears the mark of the "pleasurable negotiation of an enjoyable counter-cinema",¹⁸ where the visual pleasure characteristic of classical narrative films is pragmatically fused with conscious practices of alternative filmmaking (in other words, it is based on real-life events and has, in parts, an almost documentarist flavor) in order to have a more realistic and a genuinely political correct mode of gender and identity representation.

Isaac's film sets its discursive mode right from the beginning with a San Onofrio quotation, an important motto highlighted also by critics, which says that "[W]oman, with respect to man, is neither worse nor better; [she] is something else."¹⁹ The women of Comala are indeed "something else": in this film they seem, at the beginning of the movie, to be like everyone else in the village but soon it becomes evident that behind the public idyll of their compulsory, everyday stories these individuals conceal most of their private lives. To put it another way, they live a masked, false life. Confined for the greater part of their days (and nights) to the domestic realm of their kitchen and house, being forced into an imposed 'proper' place within the ossified patriarchal symbolic order, they live and act accordingly but only to a point in the intradiegetic time, when

¹⁷ Rosa Maria, Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture* (Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 1993), 95.

¹⁸ Cristian, "Gender and Cinema," 96.

¹⁹ David Wilt, "Alberto Isaac, Film Director," accessed September 04, 2022, <http://terpconnect.umd.edu/~dwilt/isaac.htm>, page created on May 14, 2001.

they decide to change the world around them. And since such change at the local level would be virtually impossible because of the norms and laws of their rigid culture, these women decide to take control of their lives by leaving their hearth (*comal*) and the town of Comala. This is the moment in the movie when the housewives cease to be 'normal,' ordinary wives confined in stereotypical roles (as they do in most mainstream visual narratives) and become *mujeres insumisas*, those rebellious, defiant women developing into extraordinary actors of their ordinary lives. Indeed, as David Wilt writes, "[w]hile the actions of the women in *Mujeres insumisas* are out of the ordinary, the most touching and impressive aspect of the movie is the representation of the true friendship and support which exists between the [...] protagonists."²⁰ This strong, sisterly tie binds these Comala women into an unusual protagonist-group of actors, with each embodying various identity features invisible up to a certain point in Isaac's visual narrative but which gradually grow into a visible form, into a visual documentary reflecting women's life narratives intertwined into a coherent plot of gender subversion.²¹

The visual documentary of *Mujeres insumisas* becomes a story of stories, unveiling, with every event, an important aspect of each woman's intriguing personality. The characters' concealed life-episodes include, besides obscured past stories, also a number of suppressed domestic assaults: Clotilde, for example, was frequently beaten by her husband, who cold-heartedly even snapped several of her fingers making her unable to work for a time; Chayo struggled each day to spoon-feed her obstinate, elderly mother-in-law being meanwhile silenced by her continuously abusive husband; Isabel had a disabled daughter and a dysfunctional family with whom she was not allowed to actively communicate, while Ema had to endure her husband's constant sexual abuse. With Gloria Anzaldúa's words, these women who were concealing their entire lives behind the proper wife-mask, were "doubly threatened" by having "to contend with sexual violence" with their existence constantly "prey to a sense of physical helplessness."²² However, by running away from their families, the Comala wives leave "the familiar and safe home-ground to venture into unknown and possibly dangerous terrain"²³ of a new life and free play of their true identity.²⁴

²⁰ Ibid.

²¹ Réka M. Cristian, "Concealed Americans in Alberto Isaac's *Mujeres Insumisas*," in Réka M. Cristian, Andrea Kökény, and György E. Szőnyi, eds., *Confluences: Essays Mapping the Manitoba-Szeged Partnership* (Szeged: JATE Press, 2017), 169.

²² Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1985), 12.

²³ Ibid., 13.

²⁴ Cristian, "Concealed Americans," 170.

Ema, Cloti and Chayo become Anzaldúa-types of new women, *new mestizas*. They are, at the end of the visual narrative, not obeying silent Indian wives in Mexico anymore but turn into strong willed American Chicanas/Xicanas in the U.S. juggling not only cultures and citizenship but also learning (and making the audience also) to see their gender in a more realistic a pluralistic mode. This is indeed a lesson in pleasurable negotiation that is made obvious through the final images of the film with the three women sitting by the breakfast table, giggling, enjoying themselves, exhibiting their individual desires for career or life and making plans for the future, their future, not one that has been pre-written for them. This image stands in symbolic opposition with the images from the beginning of the movie, when these women have apparently lost their self-esteem, living as puppets on ropes in a patriarchal set-up of imposed family romances behind which lies abuse, violence, discrimination and, in many cases even sexual harassment.

The Comala women in Isaac's *Mujeres insumisas* can be confined neither into the classical maternal stereotypes of Mexican culture – the good mother, the Virgen de Guadalupe or the bad mother, La Llorona –, which they avoid simply by running away, nor into that of *mujer mala*, the bad woman, the prostitute. And here is the smart pleasurable negotiation of the gender-work of this film: Chayo, Ema and Clotilde successfully escape the previously mentioned stereotypes (Isabel, unfortunately, becomes herself a version of La Llorona and goes back to her home) but especially that of the *mujer mala* by exhibiting a strong moral stance that prevails over most patriarchal expectations or imposed cultural roles. The trio of Mexican women succeeds in what most (Mexican) men could or did not by transgressing not only their own domestic borders (the home, the village and the state) and but also by a smooth, that is, legal entering into the United States. Here, they achieve not only personal autonomy but also an unprecedented economic freedom and manage to stand on their own feet by opening their business, a private Mexican restaurant. Once in the United States, Chayo, Ema and Cloti successfully (re)assess their racial and national roots, too, which were up to this point in the film less visible facets of their identities—and which they took for granted back in their native Comala. In assessing and reassessing their identity as free, autonomous *mestizas* turned Chicanas in the U.S., Chayo, Ema and Cloti grow from invisible, oppressed, rural figures, into valued members of the urban, multicultural California society.

The Comala women have succeeded through a long journey by first “taking inventory” of their past and various hidden burdens of their private lives; then heading to a “conscious rupture with all oppressive traditions” when they ran away and managed to

"communicate this rupture"²⁵ through the letter they left to their spouses, to use Anzaldúa's words and stages of liberation outlined in "La consciencia de la mestiza / Towards a New Consciousness" from *Borderlands/La Frontera*. Ema, Chayo and Cloti revise their life-narratives and reshape their identity by adopting new perspectives after their trans-border migration to the 'other' America behind the border of Mexico: The United States. This road movie mingles stories of self-discovery with that of friendship and overall provides an enjoyable narrative line combined with a visual critique of North American patriarchy. As a result, Isaac's *Mujeres insumisas* succeeds in constructing a counter-cinema of pleasurable negotiation or, in other words, a negotiated Mexican film by infusing element of classical narrative cinema in its otherwise art world.

Frida, the other film I chose for discussion, is a biopic about the Mexican painter Frida Kahlo, a politically active, bisexual woman artist. The movie was written (Hayden Herrera) and directed (Julie Taymor) by women and most of its producers were also women (Salma Hayek, Sarah Green, Nancy Hardin, Lizz Speed, et al.). The protagonist, played by Salma Hayek, has a fluid, artistic body which is (re)-presented in a specter of images: in mirrors, in photos, in Frida Kahlo's self-portraits and in other paintings, in newspaper clippings, and in the character interplay of Hayek as Frida in Taymor's overall vision conceived as a visual performance of femininity.

Taymor's biopic pays homage to the multifaceted Kahlo in its cultural commentary by interweaving the artist's person and art, thus revealing Kahlo's intricate sites of identity. Frida's identity profile is presented through the aestheticized body of her paintings disclosing a person who "speaks to an array of intersecting discursive traditions" that belong to an array of "national, postcolonial, feminist, Marxist, postmodernist, (bi)sexual, surrealist, and magical realist"²⁶ contexts. The protagonist of *Frida* embodies the inner reality of emotions which materialize in eccentric visual representations by disclosing an unusual perception of love coupled with bodily pain. The private Kahlo appears, consequently, in a number of naïve, surrealist forms through which Frida, the artist, finds a way of expressing and negotiating her identity, a quest adapted by Taymor in her cinematic discourse, too, making *Frida* an interpretive framework about intricate discourses of liberation and fulfillment encompassing everything "from masterpiece to pure kitsch."²⁷

²⁵ Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 82.

²⁶ Micki Nyman, "The Disabled Body in Julie Taymor's *Frida*," *Disability Studies Quarterly* 30, no. 3–4 (2010): accessed September 04, 2022, <https://dsq-sds.org/article/view/1274>.

²⁷ Rex Reed, "Frida: A Lush, Sensuous Triumph," *The New York Observer*, October 27, 2002: accessed September 04, 2022, <https://observer.com/2002/10/frida-a-lush-sensuous-triumph/>.

In Taymor's movie, Kahlo's art is presented sophisticatedly "prankish as its subject"²⁸, while the artist's flamboyant style provides an unusual way of manifesting identity. Kahlo's character exposes her identity through intricate love processes in a film that is an outstanding example of contemporary negotiated film that takes into consideration the basic elements of classical visual narratives (especially the plotline and the main love theme of the movie) by fusing the visual pleasure these movies provide with the subversive practices of alternative filmmaking (counteracting the stereotypical image of the woman in general, and of the woman as artist in particular) into a pleasurable negotiation that represents revised cultural assumptions resulting in a new type of character: the negotiated cinematic character.²⁹

On the level of the classical narrative, this film is the love story of Frida and her husband Diego Rivera – played by Alfredo Molina – a classic romance embodying considerable subversive potential, especially in terms of gender issues. Nevertheless, the most important counterhegemonic element in this visual discourse is the alternative display of the woman artist through her own self-portraits. Taymor imports into the cinematic narrative Frida's art works representing the painter as seen by Kahlo herself. The projection of the protagonist's own works in the film, obviously part of a self-reflexive representational strategy, is a crucial element undermining the schemes of classical narrative cinema and pleasurable narratives that exhibit the woman as a sexualized object of scrutiny. To stress this strategy, the film's narrative focuses on the crucial moments of the artist's diegetic life that converge into Kahlo's paintings that are cloned into the film as moving images. These 'edited' images turn into facsimiles of Kahlo's painted canvases while the protagonist becomes a negotiated cinematic character and the model for an alternative cinematic practice of the woman's self-representation. *Frida* becomes a personal history revised through Kahlo's paintings culminating in a gendered account of an idiosyncratic art history. Taymor reinterprets the traditional portraits of the artist and affirms a novel view on Kahlo's life and work by juxtaposing the layers of history's grand narratives with the unconventional stories of Frida's visual and written documents. (Actually, many of Kahlo's paintings display crucial moments of her identity quest contextualized in a regional American crisis of representation that occurred in great part during the worldwide economic uncertainty culminating in the Great Depression.) Kahlo's paintings in the film depict Frida's bodyscape of explicit signs, comprising a natural body, where the physical

²⁸ Ibid.

²⁹ Réka M. Cristian, *Cultural Vistas and Sites of Identity: Essays on Literature, Film, and American Studies* (Szeged: AMERICANA E-Books), 2011, accessed September 05, 2022, <https://ebooks.americanaejournal.hu/books/cultural-vistas-and-sites-of-identity/>.

figure is combined with the artist's body politic reflecting gender-conscious representation of her own body battles. These features depict Frida's heterogenous identity, the result of a multitude of subtle negotiations between Kahlo as a radical artist and activist, and Frida as an exquisite woman represented by her artistic bodies displaying her multiple identities through a myriad of images in mirrors, photographs, in the artist's self-portraits and by different film techniques (such as the setup of dialogues and the use of special language use, Frida's specifically *mestiza*, Tehuana-type of clothing combined with European fashion, and so on), which appear in a refined cinematic performance of femininity in Taymor's version of the artist's life. Similar to the real figure, Taymor's Frida does not claim one distinct identity: she exhibits a range of Fridas which present the identity of the artist within the frames of a classical narrative system by engaging in various encounters that highlight her subjective facets as daughter, as woman, as lover, as wife, as artist, as friend, as modernist, as Mexican, as patient, and as political activist, among many other profiles.³⁰

In conclusion, negotiation generally but especially in the representation of women – which according to Gledhill means “the folding together of opposite sides in an ongoing process of give-and-take”³¹ in an intersection of production but also of reception processes – seems to work seamlessly well both in the independent film I chose as well as in the blockbuster movie made in a Hollywood studio. In Isaac's *Mujeres insumisas*, negotiation is achieved through successful attempts to include elements of classical narrative cinema into the body of the art cinema, while in Taymor's *Frida* the negotiation is accomplished by embedding subversive items in the mainstream structure of the Hollywood film. Both movies turn out to be, in this regard, negotiated films. In both films, regardless of their context, production, genre or theme, pleasurable negotiation is achieved primarily through the components of classical narrative cinema that embodies visual pleasure and ensures the causal flow of events but which also, more than often, contains a special, subversive potential that ultimately leads to successful filmic negotiation.

³⁰ Ibid.

³¹ Gledhill, “Pleasurable Negotiations,” 169.

LÁTVÁNY VAGY LÁTOMÁS?

A MAGYAR RÁDIÓ SHAKESPEARE: *A VIHAR*-ADAPTÁCIÓI

CSEICSNER OTÍLIA

A rádió születésével egyidőben megjelenik az igény, hogy Shakespeare-t sugározzon. Ahogy fejlődött a technika és bővültek a műszaki lehetőségek, a stúdióból *közvetített* élő előadástól az élő adás lakklemezes *rögzítésén* át az eleve rádióra adaptált, előbb szalagos, majd digitális *felvételekig* terjed a skála. Shakespeare igen hamar állandó szereplője lett a rádiószínházak műsorának. Az 1930-as években sugárzott első ciklusok után a Shakespeare-hangjátékok fénykora az ötvenes–hatvanas–hetvenes évekre tehető. Meglepő módon a Shakespeare-tudomány csak az ezredfordulótól kezdett érdeklődést mutatni az 50–60 évvel korábban újdonságnak számító Shakespeare-hangjátékok iránt, így kortárs tudományos reflexiók a jelenségre nem is születtek (a színházzal, filmmel, televízióval ellentétben).

A Shakespeare-hangjátékok kutatásánál számolnunk kell tehát – dramaturgiai szakszóval – azzal a *spáttal*, hogy a hangjátékok kutatásának időpontjában a vizsgált korpusz esztétikája már meghaladott volt. A tudományos recepció nincsen szinkronban az *adás*-sal. Az első hangjátékok úgy készültek, hogy nem volt adásrögzítés, így aztán ismétlés sem: élőben adták őket a stúdióból. Gyakran kész, bepróbált színelőadások kerültek mikrofon elé: ez esetben a színházi (súgó)példány jött és ment is vissza a színházba, ezekről nincs adat. Ha nem őrződött meg a példány, és az első sugárzásokkal egy időben nem születtek róluk feljegyzések, ha nem született róluk kritika, az adások nehezen rekonstruálhatók. A rádiós archiválási rendszerek kidolgozása is időbe telt: a *műsorborítékok* tartalmazhatnak információt, *szereposztó kartort*, *konferálást*, de csak az első adások után közel egy évtizeddel kezdődött csak el a műsorok dokumentálása.

A Magyar Rádió többször tett kísérletet Shakespeare-t ciklusba rendezve sugározni.¹ Az első Shakespeare-ciklus 1948–49-ben volt, ezek a hangjátékok nem maradtak fenn. 1954-ben átfogó világirodalmi sorozat indult a *Nagy világszínház* néven, benne Shake-

¹ Hogy pontosan mely Shakespeare-műveket és mikor mutatták be, arról egy másik tanulmányban írtam. Cseicsner Otília, „Rádiós technológia az Erzsébet-kori drámák reprezentációjában: A Magyar Rádió és az Osztrák Rádió és Televízió Shakespeare-ciklusai,” in Deres Kornélia, et al., szerk., *Színház és technológia* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2023), megjelenés alatt.

speare-ekkel, de ez a sorozat viszonylag hamar kimerült,² ahogy Cserés Miklós írja, „csupán mérsékelt visszahangja támadt”.³ Készült egy hosszú *Világszínház* sorozat a hetvenes években, ezen belül egy Shakespeare-ciklus, de ne felejtjük el: „Mint minden antológia, a Világszínház is egyszerre hiányos és önkényes.”⁴ A következő lépésben a kilencvenes években is készült több Shakespeare-hangjáték, ott azonban a bemutatók évente–két-évente követik egymást: ez a sorozat tekinthető töredékes ciklus kísérletnek is, ha a rádiószínházi műhely felől nézzük, de beszélhetünk egyedi bemutatókról is, ha a recepció felől.

A legkorábbi ismert Shakespeare-hangjátékairól csak alapadatokat ismerünk, a hangfelvétel és a példány is elveszett.⁵ Bár 1954-ből fennmaradt kettő⁶, az 1955 és 1958 között készültek sincsenek meg.⁷ A sok elveszett után az első, ami fennmaradt és továbbiakat inspirálhatott, *A vihar* volt Cserés Miklós rendezésében 1959-ből.⁸ Cserés *Vihar*-rendezé-

² „[A] Cserés Miklós nevével fémjelzett első Világszínház [...], amely 1954-ben indult és 1957-ben ért véget, a huszonhetedik adással”. Mesterházi Márton, „Világszínház a Magyar Rádióban,” *Nagyvilág* 29, 3. sz. (1984), 445–47, 445. Mesterházi ebben a cikkben pontosítja az 1977-es sorozat adatait.

Bár az ADT Arcanum 1959-ben is ad találatot a Világszínházra, így a különböző adatbázisok és archívumok adatai szerint ezek a sorozatok egymásba értek. 1959-ben Görgey Gábor kritikájában említi („november 6-án este, az operaházi díszelőadás közvetítése után, a Rádió Világszínháza Visnyevszkij: *Az első lovashadsereg* című drámájának rádióváltozatát mutatta be a Nagy Októberi Szocialista Forradalom emlékére.” Görgey Gábor, [cím nélkül], *Magyar Nemzet* 15, 265. sz. [1959]:4, Rádió-Televízió rovat), de a rádióműsor is közölt 1959 végén ilyen sorozatcímen műsort (1959. december 23-án egy Alfréd de Musset-vígjátékot, a *Becsületes Borbálát* adták a *Rádió Világszínháza* sorozatban, vö. „A Magyar Nemzet rádióműsora,” *Magyar Nemzet* 15, 297. sz. [oldalszám nélkül]).

³ Cserés Miklós, „A rádiószínház dilemmája,” *Film Színház Muzsika*, 1964. július 3., 18. Cserést az egykori Rádióban Cserés doktorként szokás emlegetni, lévén a Magyar Rádió legendás rendezője és a rádiójáték-teoretikusa.

⁴ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵ *Szentivánéji álmom*, rend. Major Tamás, Budapest I. [adó], 1948. június 29.; *Felsült szerelmesek*, [rend. n.], Budapest I. [adó], 1948. szeptember 8.; *Szeget szeggel*, rend. Körmöczi László, *Nagy Világszínház* sorozat, K. 1949. február 11.; *Minden jó, ha jó a vége*, rend. Rácz György, *Nagy Világszínház* sorozat, K. 1949. szeptember 1.; *A makrancos hölgy*, rend. Várkonyi Zoltán, K. 1950. február 26.; *A windsori víg nők*, rend. Cserés Miklós, K. 1953. július 13. A rádióadót a Budapest I-en kívül rövidítésekkel jelölöm: Kossuth: K, Petőfi: P, Bartók: B, a korábbi 3. Műsor: 3. M. Egy időben U-val jelölték a 3. műsort, azaz a Bartók adót.

⁶ *Ahogy tetszik*, ford. Szabó Lőrinc, bev. és rádióra alkalmazta Benedek András, rend. Zsurzs Éva, K. 1954. augusztus 31., ismétlés: P, 1956. augusztus 20., B. 1990. december 25. és 1995. március 19., illetve *Macbeth*, rend. Lányi Andor, K. 1954. október 18., ismétlés: P. 1956. március 30.

⁷ *A két veronai nemes* (*A világirodalom humora* sorozatban), ford. Szabó Magda, rend. Szász Károly, K. 1955. március 8., *A szentivánéji álmom* (keretjátékkal), rend. Rácz György, P. 1957. február 17., *Lear király*, ford. Füst Milán, rend. Komor István, K. 1958. december 4.

⁸ *A vihar*, ford. Babits Mihály, rend. Cserés Miklós, K. 1959. március 26. A műsornak a műsorboríték és a részletes szerint nem volt szerkesztője. A jegyzetekben a műsor dramaturgját is szerkesztőként jelzem.

sét később még két *Vihar*-hangjáték követte, Török Tamás rendezése 1977-ben⁹ és Taub Jánosé 1991-ben.¹⁰ Ha ezeket összevetjük, nemcsak a Shakespeare-recepció változásait, de a rádióesztétika alakulását is nyomon követhetjük.

Mielőtt rátérek az elemzésükre, röviden emlékeztetnék arra, hogy Cserés Miklós szerint Shakespeare nem rádiószerű szerző, hiába az ún. beszélt díszletek: csupa mozgás, térbeliség jellemzi a műveit, mindeza rádióban holt eszköz.¹¹ Hangsúlyozza: mindegyik nagy próbatételt jelent. Cserést továbbgondolva úgy találok, lehet differenciálni: egyes shakespeare-i művek nehezen vagy egyáltalán nem, mások könnyebben alkalmazhatóak rádióra.¹² A szereposztásnál nemcsak a színészi kvalitásokat kell figyelembe venni, hanem a szereplőválasztásnál tekintettel kell lenni arra, milyen nemű, életkorú és karakterű színész tudja leginkább *képviselni* a mű mondanivalóját az adott szerepben. Cserés Miklós egy naplóműsorban hívja fel arra a figyelmet, hogy a színészek kiválasztásánál még a hangszínnek eltérése is fontos: ez a hallgatóban teljes illúziót, harmóniát teremt.¹³ Míg a színházban van mód lejelezni, illusztrálni, karikírozni egy figurát, smink, maszk, paróka segítségével játszhat idős fiatal, fiatal idősset, a rádióban azonban nem – és a hangját nem lehet karikírozás nélkül öregíteni.

A realizmus szempontjából gondot okoznak a gyerekszerepek: a gyerekeknek megfelelő a hangszíne, -magassága, de a szerepformálásuk, különösen intellektuálisan mély tartalmak esetén, nagymértékben függ a szellemi és lelki érettségüktől. A felnőtt színész vi-

⁹ *A vihar*, ford. Babits Mihály, szerk. Mesterházi Márton, rend. Török Tamás, K. 1977. június 17. 85 perc, adás: K. 1977. június 17. A műsorhoz tartozó úgynevezett „lejátszási utasítás”-on: az elején élőből konferálándó; Világszínház, ismétlések: 3. M. (a későbbi Bartók) 1977. június 19., K. 2003. január 1. (I), K. 2005. január 1., a lejátszási utasításon: „Kiadott műsorunktól eltérően a napokban elhunyt Bessenyei Ferencre emlékezve Shakespeare: *A vihar* című színművét sugározzuk”, a lekonf után élőből: „1977.06. 17-i adásunkat ismételtük meg”. Az utasítás keltezése (2004. december 28.) azt mutatja, hogy nem azonnali műsorváltozásról van szó. Négy nappal az adás előtti utasítás, még előző naptári évben keltezték, Bessenyei hétfői napon hunyt el, másnap változtatott a Rádiószínház a műsorán, de adásra tűzni csak a hétfélig dupla rádiószínházi sávban volt lehetősége – ezt a műsorújság, amelyet jellemzően három héttel adás előtt küldtek nyomdába, nem tudta lekövetni. Utolsó ismétlés: K. 2008. augusztus 3.

¹⁰ *A vihar*, ford. Mészöly Dezső, szerk. Csaba Klári, rend. Taub János és Varsányi Anikó, K. 1991. március 27. Két részben, 50 és 41 percben, a két rész között 5 perces hírek (21:01–21:06). Adás: K. 1991. március 17., ismétlések: K. 1992. május 16., B. 1993. szeptember 26., B. (3. M.), 1996. március 10., K. 2004. április 18., K. 2007. május 20., K. 2012. július 28., 02:03 (Éjszakai rádiószínház). A Nemzeti Színház *Vihar*-bemutatójának (rend. Taub János, 1990. április 13.) a rádióváltozata.

¹¹ *A rádióművészet mestere: Mozaiksorok Cserés Miklós írott és hangos naplójából*, szerk. Puskás Károly, összeáll. Tertinszky Edit, 2/2. rész, K. 1985. július 12.

¹² Hogy a rádió médiuma mely Shakespeare-művek rádióra alkalmazásának kedvezett, erről hosszabban írok „Rádiós technológia” című tanulmányomban.

¹³ *A rádióművészet mestere*, 2/1. rész, K. 1985. július 8.

szont hiába fogja át intellektuálisan a szerepet, nem vékonyíthatja el a hangját, mert az modorosnak hat.

A szerepkettőzések ugyanúgy nem működnek a rádió médiumában, mint a filmen, ugyanis a rádiós színészek az első megszólalásuktól képviselik a szerepet. Ugyanaz a színész két karaktert egy műben nemigen tud képviselni. Nem véletlen, hogy a kettős szerepcserén alapuló szüzsé nem inspirálta a rádióban gondolkozó alkotókat és nem készült például a *Tévedések vígjátékából* rádióváltozat.

Egy-egy új szereplő jelenlétét elő kell készíteni: vagy meg kell szólítani, vagy beszélni kell róla, mielőtt színre lép, mert az enélkül megszólaló új hangot a hallgató nem tudja mihez kötni, nem tudja, kicsoda és hogyan került oda. Limitált az is, a hallgató hány szereplőt tud az emlékezetében tartani vizuális kapaszkodók nélkül, ezért a gyors váltásokkal és sűrű vágásokkal dolgozó művek, például a királydrámák vagy római tragédiák, ahol a zöld komédiákhoz képest nagyszámú szereplő van, könnyen elveszíthetik a hallgatót. Ha a jelenetek gyors ütemben váltakoznak, szintén nehezen befogadható lehet a mű a hallgató számára. Érdemes egyszerre kevés szereplőt a mikrofon előterében tartani, szűkebbre *plánozni* a drámai alpanyagot, mert a hallgató hallás utáni memóriája a 20. században is szűkebb, mint Shakespeare korában lehetett – elég a reneszánsz korban egyszeri hallás után lejegyzett drámaszövegek első nyomtatványaira gondolnunk, és arra, vajon ki lenne erre képes napjainkban?

A hang által komponált térben beszélhetünk első és hátsó plánokról¹⁴ a mikrofontól való távolság szerint, és a sztereo technika által lehetővé tett, *panorámázással* vagy *beközelítéssel* létrehozott irányokról. A hallgató figyelme nem terjedhet ki végtelen számú plánra, míg a színpadon elképzelt, hogy a színpad előterében, oldalán, háttérben és a színpad fölött is történik valami, a rádióban első és hátsó, közeli és tág plánnal tudunk operálni. A monó felvételek idején a hangtérben csak közeli plánok és totálok álltak rendelkezésre.

Mivel jellemzően bensőséges környezetben, egyedül hallgatunk rádiót, a nagy hangereő is riasztó lehet és a kiabálás kifejezetten irritálhatja a rádióhallgatót – aki egy mozdulattal elkapcsolhat az adásról, vagy kikapcsolhatja a készüléket.

A *félre*-technika a mikrofonközeli beállítások révén kiválóan működik, hiszen a bemondó és a narrátor a rádióban ugyanígy pozicionálja a hangját és a felvétel során a mikrofontól való távolsága is hasonló. Az egyetlen (arra érzékeny füllel) hallható különbség abból adódhat, hogy a *szpíker* ül, míg a színész áll a stúdióban.

¹⁴ Varga Viktor kifejezése. Vö. Cseicsner Otília, „A dramaturg centrális pozícióban, avagy a rádiódramaturg szerkesztői szabadsága,” in Cseicsner Otília, Orbán Eszter és Török Tamara, szerk., *A dramaturg változó helye a 21. században: Esszék, tanulmányok* (Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022), 72–92.

Ne feledkezzünk meg arról, hogy a rádió a kezdetektől képes volt természetesen ható zajkulisszát előállítani, ez tehát egyidős a rádiószínházzal.¹⁵ Elég Orson Welles híres, H. G. Wells-regényéből készült 1938-as rádiójátékának¹⁶ fogadtatására gondolni: a legenda szerint *A világok harcát* valódi híradásnak hitték, noha sci-fi volt.¹⁷ Az egzotikus vagy fantasz- tikus helyszínek és szereplők *rádiósítása* kifejezetten inspirálón hathat a hangmérnökre, zenei szerkesztőre: kihasználhatják a technikai lehetőségek tárházát.

Összességében elmondható: a kevés szereplős, lineáris cselekményű, akár egzotikus helyszínen, természetfeletti lények között játszódó, kevés szereplős mű, mint *A vihar*jól alkalmazható a rádió médiumára. *A vihar*-hangjátékok elemzésén keresztül be lehet mutatni, hogyan változott a hangtechnika, és ennek milyen dramaturgiai következményei voltak.

Vegyük először a Cserés-rendezést! A hangjáték felvételének mozgatórugója egy anekdota, amelyet egy műsorban Cserés maga mesélt el: Uray Tivadar a legendás rádió- beli büfében, a Pagodában üldögélve megszólalt, hogy szeretné eljátszani az egész or- szágnak is Prosperót mint személyes hitvallását.¹⁸ Korszakos színészeknek szerepet keresni és így a művet repertoárba emelni kőszínházban bevett gyakorlat, és az, hogy ezt Cserés a rádióesztétikai hitvallása ellenére a Rádiószínházban is vállalta, mutatja, hogy szakmailag a kor technikai feltételei mellett kivitelezhetőnek gondolta.

Az ötvenes évek végén készült mű a korlátozott technikai lehetőségek ellenére egy máig érvényes hangjátékesztétikát mutat fel. Cserés Miklós *A rádiószínház dilemmája* című tanulmányában írja: „az egész rádióműsorban differenciáltságra törekszünk (a több, eltérő jellegű programra, a különböző műveltségű és ízlésű hallgatórétegeknek szánt műsortípusra stb.)”¹⁹, tehát minden közönségreteget elérő művekre van szükség, ehhez szükség van saját repertoárra. „A rádiószínházi program legfőbb forrása világszerte ma is a klasszikus és modern színművek, regények, novellák stb. rádióváltozata, az ún. *hangjáté- kosított* irodalom” – foglalja össze néhány évvel később, 1964-ben.

¹⁵ Scherz Ede, „A hangkulisszák mögül,” in Scherz Ede, *A rádió humora* (Budapest: [a szerző kiadása], 1931), 99–104. Scherz Ede a rádiózás hőskoráról írva beszámol a harmincas évek első hangkulisszáiról is.

¹⁶ *War Of The Worlds: Original 1938 Radio Broadcasts* (2011 Remastered Version), rend. Orson Welles, (Master Classics Records, 2011. June 1), hozzáférés: 2022.03.10, <https://www.youtube.com/watch?v=9q7tN7MhQ4I>.

¹⁷ Hogy valóban okozott-e pánikot Amerikában, arról írt Martin Chilton, „The War of the Worlds Panic was a Myth,” *The Telegraph*, 6 May, 2016, <https://www.telegraph.co.uk/radio/what-to-listen-to/the-war-of-the-worlds-panic-was-a-myth/>, és több magyar lap is (Index, Origo, urbanlegends.hu stb.).

¹⁸ *A rádióművészet mestere*, 2/2. rész.

¹⁹ Cserés Miklós, „A rádiószínház dilemmája,” 18. Ebben az összefoglaló bekezdésben az idézetek mind ebből az egy kolumnás cikkéből valók. Valamennyi rádiós szakzsargon a tanulmányban az én kiemelésem.

Shakespeare magyarországi recepciójából kiindulva nem meglepő a szándék, hogy szerepeljen a rádiószínházi repertoáron. „Mi a lényege általában egy-egy színmű rádióra írásának? Az, hogy a színdarabból – rádiódarab válik.” Hogyan történik „adaptációs rutinmunka”? „Kihagyásos és beírásos módszerrel. Az átdolgozó kiküszöböli az eredetiből a vizuális anyagot, a színpadi látvány elemeit, mindent, ami a színműíró látomásában mimi-kát, gesztust, fényt, mozgást és teret jelentett. Megmarad tehát a pusztá párbeszéd, de ezt is *rádiófonizálni* kell, hogy minden mozzanata átjusson a mikrofonon, a címzett hallgatóhoz.” E tanulmányban bemutatom, hogy a húzások és jelenetáthelyezések hogyan szolgálják a fenti cél megvalósítását a gyakorlatban.

Mit jelent a rádiófonizálás? „Ez a modern műfaj félfúton helyezkedik el a színház és az irodalom között. Színház is, de – fordított színház, mert itt az ember belső világán át pillanthatjuk meg a külső körülményeket; így ereje nem a látvány megmutatásában rejlik, de a látomásban, a bensőségben.”²⁰ Amikor Cserés hangjátékteoretikusként a hangjáték-műfajról ír, a látomás és a bensőség egymás szinonimáivá válnak a fogalomtárában. Így nemcsak a műfaj látomásjellegét, a bennünk lejátszódó, mondhatnám belső filmet érdemes figyelni, hanem azt is, hogy ez szükségszerűen együtt jár a bensőségességgel, az intimitással, amely megmutatkozhat egyrészt a darabválasztásban – olyan darabokat *rádiósítanak*, amelyek hangszerelésükben is intim jellegűek –, másrészt a rendezői munkában, a színészvezetésben, pl. a félre-szólásokra, monológokra jellemző *mikrofonközeli* esetében.

A Cserés-rendezésű *Vihar* – összehasonlítva az ötvenes, hetvenes, kilencvenes években készült azonos alapművön alapuló hangjátékokkal – a színészvezetést, rádiószerűséget tekintve ma is korszerű, könnyen hallgatható mű. (Bár a későbbi adaptációk hangtechnikailag fejlettebbek és összetett hangkép, több hangsáv, irányok, effektek jellemzőek rájuk.) Cserés a jelenetek elválasztására átkötő zenéket, az atmoszférák (*atmók*) megteremtésére *natúr zaj*okat használt.

A zene különösen fontos. Cserés a már idézett írásában kiemeli: „Ha meggondoljuk, hogy Arnold Zweig szerint a színpadi dráma eredetileg táncsal volt összekötve, és gesztus, mozgás nélkül elképzelhetetlen volt, akkor megértjük, mekkora műfajváltó kúrán esik át a kiszemelt színdarab.”²¹ E színpadi gesztusok, a mozgás kiváltására azonban a rádió kínál alternatívát: a szimfonikus zenei felvételek a rádiózás konvenciójába illő rádiós eszközök. A Magyar Rádió Shakespeare-adaptációi rendre a műhöz szerzett zenével készül-

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

tek. *A viharis*.²² Bár a zenék hosszabb elemzésére most itt nincs lehetőség, könnyen belátható, hogy a kísérőzene megkomponálása, egy egész zenekar diszponálása, a zenekari próba és felvétel zenei stúdióban, zenei rendezővel adott esetben nagyobb költségű lehetett, mint az átlagosan 20 órányi prózai felvétel 15 színésszel.²³ Még akkor is, ha – mint a Cserés-naplóműsorban elhangzik – „a zenének nincs más ellensége, mint a sok zene.”²⁴ Tehát a ráfordított költség- és munkamennyiség ellenére sem dominálhat a rádiójátékokban. Ez a fajta zenei atmoszféra a későbbi évtizedekből való Shakespeare-rádiójátékokra is jellemző volt. A szerzett zenének előnye a *konzerv* zenével szemben, hogy a szerkesztői-rendezői kérésekre figyelemmel születik, leképezve a dramaturgiai helyzeteket.²⁵ Egyedi, és ezért eltér a rádióban szokásos *MK* (műsorkitöltő) zenétől, így a hangjátékhoz szerzett zene a hangjátékot azonnal kiemeli a megszokott műsorfolyamból.

A hozzátvetőleg azonos hossz (bő másfél óra) felveti bennem, hogy a dramaturgiai különbségek esetleg abban állnak, hogy mit húztak ki a műsorkészítők. Cserés rövidítő, koncepcionális és hangtechnikai okokból szükséges húzásokkal egyaránt élt, viszont a korlátozott technikai lehetőségek ellenére az adaptációja felhívja a figyelmet arra, hogy már 1955-ben is tudatosan használták a *félre*-technikát a rádióban. A húzásokat azért is érdemes végignézni, mert az utolsó, kilencvenes évekbeli *Viharegy* igen meglepő húzással él – dramaturgiai és átvitt értelemben is. Az írásom harmadik részében erre ki fogok térni.

Cserés rendezésében az első felvonás mindhárom típusú húzásra ad példát. Cserés a címadó viharjelenetben (I. 1.) csak a Gonzalo–Kormányos kettőst tartja meg, a Sebastian–Antonio párost itt nem szerepelteti: a rádióban látvány híján szükséges előkészíteni egy-egy szereplő behozatalát. Cserésnek gondja van a párhuzamosságok megszüntetésére is: Miranda, Ariel jeleneteit három blokkba szervezi, és külön blokkban hozza Calibant. Ugyanezzel a technikával él a IV. felvonásban is: a IV. 1-ből kihúzza a Prospero–Ariel-szálát, és csak Prospero–Ferdinánd–Miranda hármását hozza a mikrofon előterébe. Csak ez után, külön halljuk Prospero és Ariel megbeszélését. Ennek oka abban keresendő, hogy a monó technika révén az irányokra kevés lehetőség nyílt.

²² Sugár Rezső zenéjét előadja a Magyar Állami Hangverszenyzenekar, Görgei György vezényletével, zenei rendező Ruitner Sándor.

²³ Erről akkor lehetne pontos következtetést levonni, ha a műsorboríték tartalmazná az úgynevezett szereposztó kartont, és látnánk, melyik stúdiót hány órára diszponálták. Jelen esetben nem áll rendelkezésre ez az információ.

²⁴ *A rádióművészet mestere*, 2/1. rész.

²⁵ Cserés a naplóműsorban elmondja, hogy ahol egy motívumnak szimbolikus jelentése van, ott nem lehet valódi, naturális zajt alkalmazni, hanem stilizált hanghatásra van szükség, mert az erőteljesebben aláhúzza a dialógusokat. *Az öreg halász és a tenger* hangjátékot hozza példának.

Cserés dr. kihúzza a Prospero–Miranda-jelenetben (I. 2.) a visszakérdezéseket, magyarázatokat és ezzel megszünteti a párhuzamosságokat. Ugyanezt teszi később is, Miranda és Ferdinánd találkozásakor (III. 1.): kihúzza Prospero félre-szólásait és a végén a kommentárját is – mindez elvonná a hallgató figyelmét. Ugyanerre vezethető vissza az, hogy bár Stephano, Trinculo, Caliban, Ariel jelenetében (III. 2.) csak rövidítő húzásokkal él a rádióra is alkalmazó rendező, fontos változtatás, hogy Senki Pál úr nem szerepel a rádióváltozatban. Ennek oka az lehet, hogy korábban nem esett róla szó, szerepe nem hangsúlyos, és előkészítés nélkül felléptetése nem lenne érthető a hallgató számára. A plánozás lehetőségei miatt a közel hozott Sebastian–Antonio-összesúgásba nem fér bele Prospero. Ariel is technikai eszközzel emeli ki a hangi térből: visszhangba teszi a megszólalásait (III. 3.).

Érdekes módon kimarad Ariel éneke Ferdinándhoz, ami ma már könnyen rádiósítható: a húzás oka a szétszórt hangokban keresendő, az analóg felvétel korában hangtechnikailag még nem tudták megoldani. Ugyancsak technikai okokra vezethető vissza a Trinculo–Stephano–Caliban-jelenet (IV. 1.) kihagyása, mert az ötvenes években feltehetően még nem volt eljátszható, hogy az illető csuromvizes. Kimaradnak a hangban nem *megképződő* jelenetek, így a sakkozás (V. 1.) is.

A rádióhallgatási szokásokra lehet visszavezethető az is, hogy Cserés erősen lerövidíti Antonio–Sebastian–Adrian jelenetét (II. 1.), és az erre való reflexiót is: „Aki az ilyen bolondozás tekintetében semmi vagyok tihozzátok képest: azért csak rajta, most is semmin nevettek.” Ennek lehetséges oka: a rádióban, a Rádiókabaré évtizedes gyakorlata ellenére, nem működik az effajta poénkodás, másképp kapcsolódik a hallgatóhoz, többek között azért, mert ha nem szólítják meg egymást név szerint, a hallgató nem tudja, ki beszél. Ha a mellékszereplők jelen is vannak a jelenetben, nem derül ki, hogy ez épp Francisco vagy Adrian, sőt, Alonso beazonosíthatósága is kérdéses a hallgató számára: nem szerepelt korábban annyit, hogy meg tudná a hallgató jegyezni.

A hangtér másik jellegzetessége, hogy a hallgató számára csak az van jelen, aki a mikrofon terében megszólal. Amikor Ariel Gonzalo fülébe énekel, hallgatva nem derül ki, hogy Gonzalo tanúja ennek (II. 1.), ahogy a következő jelenetben, amikor Trinculo bejön, egészen addig nem derül ki, hogy jelen van, amíg nincs megszólítva, és ugyanez a helyzet Stephanoval is (II. 2.). Ez is arra vezethető vissza, hogy a felvétel még monó és nincsenek irányok.

A rádiós szerkesztési elvekből következik az is, hogy a rádióműsor általában lineáris szerkezetű, a műfaj nem tudja kezelni a közbevetett mellékszálakat, lábjegyzeteket, így a „zsidó Didó”-szál *en bloc* ki van húzva (II. 1.). Ugyanerre vezethető vissza, hogy a Iris–Ceres–Juno jelenet szintén kimarad, ahogy Ferdinánd és Prospero részéről a rá adott reflexiók is (IV. 1.). Hasonlóképp, a Kormányos a hajókról szóló elmélkedése zárójelbe tenné az egész jelenetet (V. 1.), amely nagyon finoman, mégis szervesen kapcsolódik az előzőhöz a IV. felvonás végén induló, és a jelenet alatt végig szóló, egyre erősödő zenének köszönhetően.

A fentiekben arra tettem kísérletet, hogy magyarázatot találjak arra, Cserés Miklós milyen lehetőséget látott *A vihar* rádióra alkalmazásában, ha már figyelme fókuszában a rádió számára írt eredeti hangjátékok álltak, és ez hogyan sikerült. Összefoglalva látható, hogy a művet tiszteletben tartó, a hangjáték műfaj lehetőségeiből kiinduló dramaturgiai munkát végzett Cserés a művön, Uray Prosperóját meg- és kiemelő hangjátékban.

A második *Vihara* Magyar Rádióban Török Tamás 1977-es rendezése. A kontextus, amelyben a mű elhangzott, az akkori, új Világszínház sorozat volt. Az 1949-es „Nagy világszínház” sorozat címét vették át az 1975-ben induló új Világszínházhoz. A bejáratott műsornevek megtartása a *broadcast* médiában gyakori, egyfajta folytonosságot sugall – segíti a hallgatót.²⁶ A „Világszínház” sorozat több évre szólt, két és fél ezer évet ölelt fel, és ciklusokra osztva mutatott be 6–8 művet, heti egy adással.²⁷ A romantikaciklus olyan gazdag volt, hogy tavasszal és ősszel is elhangzott 8–8 darab.²⁸ Enneka sorozatnak a célja hangsúlyosan az volt, hogy világirodalmi kontextusba helyezze a kiválasztott műveket. A ciklus egy adott irodalomtörténeti korszakot ölelt fel, műsorfüzet és irodalmi beszélgetések is kísérték a bemutatókat, ezáltal tágabb kontextusba kerültek a művek. A görög–római, a középkori, a reneszánsz, és külön a Shakespeare-ciklust követték a későbbi korok, egészen a romantikáig. Ez a sorozat is felölelt színházi közvetítéseket, de számos új hangjáték is készült.²⁹ „Az adások többsége természetesen ismétlés volt”, de a „vállalkozás rangját

²⁶ A bejáratott műsornevekhez való ragaszkodás egyik szélsőséges példája az volt, amikor az MTVA, D. Tóth Kriszta távozása után közleményt adott ki, hogy a műsorvezetőről elnevezett műsort (DTK – D. Tóth Kriszta Show) azonos néven folytatja – a műsorvezető nélkül. Vö. „D. Tóth Kriszta nélkül is megy tovább a DTK Show”, *Origo*, 2013. január 7., <https://www.origo.hu/teve/20130107-d-toth-kriszta-nelkul-is-megy-tovabb-a-dtk-show.html>. Erre D. Tóth Kriszta nyilvános Facebook-posztban reagált: „Ha valaki esetleg elbizonytalanodott volna: a nevem ma is D. Tóth Kriszta. 37 éves vagyok, újságíró-tévériporter. Jó reggelt mindenkinek!”. D. Tóth Kriszta Facebook-oldala, 2013. január 8.

²⁷ „[...] a folyamatosan elpotyogtatott műsorok elsikkadtak volna”. Mesterházi Márton, „Világszínház (emlékezés)”, *Élet és Irodalom* 65, 10. sz., 2021. március 12., 10, <https://www.es.hu/cikk/2021-03-12/mesterhazi-marton/vilagszinhaz.html>.

²⁸ Mesterházi személyes közlése, 2018. április 17-én, a PTE *Színház és politikaszínház* tudományi konferenciát megelőző telefonbeszélgetésükben. A konferenciát 2018. április 20–21-én tartották. A sorozatot lezáró korabeli írás, Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban” nem pontosítja.

²⁹ A sorozathoz 32 lapos, később 24 lapos műsorfüzet készült, a Magyar Rádió kiadásában, 1976-tól, többek között Mesterházi Márton szerkesztésében. Nem azonos az OSZMI azonos című kiadványaival. Mivel a Magyar Rádió saját kiadványai voltak, nem lelhetők fel kötelepéldányok a Szabó Ervin Könyvtár és az OSZMI könyvtárában. A Széchenyi Könyvtárban néhányuk igen, Hompola Krisztina, „Kitelepített emlékezet,” in *Népszava*, 149. évf., 276. sz., 2022.11.26., 1–2., javítva online https://nepszava.hu/3176888_magyar-radio-koltozes-mtva-archivum, 2022. 12. 12, de több elveszett vagy lappang. A kiadványt is szerkesztő Mesterházi Márton saját példányai is hiányosak, vö. Mesterházi, „Világszínház (emlékezés)”, 10.

persze a ciklusonkénti bemutatók [...] adták.³⁰

A Shakespeare-ciklus 1976–1977-ban hangzott el.³¹ A sorozatban 8 mű kapott helyet: négy tragédia (*Rómeó és Júlia*³², *Julius Caesar*³³, *Hamlet*³⁴, *Macbeth*³⁵), egy királydráma (*III. Richárd*³⁶), két komédia (*Szentivánéji*³⁷, *Ahogy tetszik*³⁸), egy színmű (*A vihar*³⁹).

³⁰ Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10. Ez ellentmondásban van saját, évtizedekkel korábbi ajánló cikkével, amely az általa szerkesztett Shakespeare-ciklus beharangozója: eszerint a ciklus a Várkonyi rendezte Latino-vits–Ruttkai-féle *Rómeó és Júlia*val indult a Petőfin, 1977. április 30-án. Vö. Mesterházi Márton, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” *Rádió- és Televízióújság*, 1977. 04. 25.–05. 01, *A hét műsorából* című rovatban.

³¹ A görög–római, középkor-, kora reneszánsz ciklusok után, illetve a barokk, Racine–Molière–Corneille–Milton, Szegedi–Wilkiecki–Csokonai–Fonvizin–ismeretlen kínai szerző, felvilágosodás-, preromantika-, két romantika-, Gogol–Osztrovszkij–Csiky ciklusok, a Szuhovo–Kobillin-trilógiájából álló, két százdvég-, három századelő-ciklusok előtt. Vö. Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 446–47.

³² *Rómeó és Júlia*, (címszerepekben Latino-vits Zoltán és Ruttkai Éva), szerk. Major Anna, zenéjét szerezte Farkas Ferenc, rend. Várkonyi Zoltán, adás: K. 1961. május 12., ciklus: P. 1977. április 30. és 3. M. 1977. május 1., későbbi ismétlések: K. 1980. június 26., 1980. június 29., 1986. december 24., 1988. április 30., illetve B. 1996. szeptember 15. A hangfelvételtől lemezis készült: *Shakespeare – Rómeó és Júlia/Latino-vits Zoltán, Ruttkai Éva*, Hungaroton, 3X LP, 1979 mono, LPX 13828–30. A Hungaroton-kiadvány összeideje rövidebb 20 perccel, mert Mesterházi Márton irányítása mellett az 1961. február 18-án készült felvételt a rendelkezésre álló dokumentumok szerint átszerkesztették, és ez a rövidebb verzió nyitotta az 1977-es rádiós Shakespeare-ciklust 1977. április 30-án. Az átszerkesztés során tartalmi változás nem történt, a jelenetek közötti átállások helyett élesebb vágást alkalmaztak.

³³ *Julius Caesar*, ford. Vörösmarty Mihály, Áprily Lajos, szerk. Mesterházi Márton, zene. Tamássy Zdenkó, rend. Gáti József, adás: K. 1970. december 4., ismétlések: K. 1971. február 18., ciklus: K. 1977. május 20. és 3. M. 1977. május 22., ism. K. 1992. december 19., P. 1995. május 17.

³⁴ *Hamlet*, I–II., ford. Arany János, rádióra alk. Mesterházi Márton és Varga Géza, zene Kocsár Miklós, rend. Varga Géza, ciklus: K. 1977. június 3. és 3. M. 1977. június 5., ism. K. 1982. december 30., K. 1984. október 20., B. 1987. október 2. K. 1988. június 12., B. 1996. február 11.

³⁵ *Macbeth*, ford. Szabó Lőrinc, szerk. Mesterházi Márton, rend. Gáti József, K. 1969. május 26., ismétlés: K. 1970. május 14., K. 1972. szeptember 28., ciklus: K. 1977. június 10. és 3. M. 1977. június 12., ism. 3. M. 1984. február 18., K. 1984. szeptember 25., 1989. április 23., B. 1990. október 7., 1994. június 5.

³⁶ *III. Richárd*, ford. Vas István, szerk. Mesterházi Márton, zene Tamássy Zdenkó, rend. Gáti József, adás: K. 1973. május 20., ismétlés: K. 1974. április 11., ciklus: K. 1977. május 6. és B. 1977. május 8.

³⁷ *Szentivánéji álom*, ford. Arany János, szerk. Léky Ottó, zene Ránki György, rend. Cserés Miklós dr., adás: K. 1965. szeptember 17., ism. K. 1966. március 7., P. 1967. január 15., ciklus: P. 1977. január 15. és 3. M. 1977. május 15., K. 1983. március 31., K. 1984. október 13., K. 2012. augusztus 3.

³⁸ 1977-ben nem ismételték meg az 1954-es *Ahogy tetsziket*, ehelyett a Madách Színház 1964-es Vámos László-rendezésének felvételét sugározták (Jacques: Gábor Miklós), adás: K. 1964. december 19., ism. 1977. május 28., U. 1977. május 29., K. 1983. július 31., P. 1997. december 6., K. 2000. április 2. (*A Rádióújságban* 3. műsor szerepel, a borítékban U, így is jelölték az adót.)

³⁹ *A vihar*, ford. Babits Mihály, szerk. Mesterházi Márton, zene: Pongrácz Zoltán, rádióra alk., rend. Török Tamás, K. 1977. június 17., B. 1977. június 19., K. 2005. január 1., m1-K. 2008. augusztus 3. (Such György

Mesterházi Márton a Shakespeare-ciklushoz bevezető műsort is szerkesztett.⁴⁰ Mészöly Dezső és Székely György a „Világszínház”-sorozatot színház-, kultusz-, és irodalomtörténeti kontextusban elemzik, de nem térnek ki rádióesztétikai, vagy műsorpolitikai kérdésekre. Mesterházi viszont végiggondolhatta a bevezető műsor már nem fellelhető *forogató*ába szerkesztett témák rádiós vonatkozásait, mert ez kimutatható az általa szerkesztett *Vihar* esetében, ezért fontosnak tartom összefoglalni, milyen témákat érintenek a Shakespeare-kutatók a stúdióbeszélgetésben.

Először is szó esik a ciklusról mint szerkesztési elvről: Shakespeare a Világszínház-sorozaton belül is különleges helyet foglal el, mert a korábbi ciklusoktól eltérő módon nem több szerzőt ölel fel a ciklus, hanem egyet emel a fókuszba. Ezt a „lassulást”, „megállást” azzal indokolják, hogy ez az egyvalaki William Shakespeare, „a Világszínház legnagyobb egyénisége, illő tehát hogy önálló sorozatban jelenjék meg.” A kultikus beszédmódot erősíti, hogy fél óra leforgása alatt elhangzik a műsorban a Shakespeare-re vonatkozó híres Vörösmarty- és Petőfi-idézet is.⁴¹ Azt a szerkesztői vágyat, hogy az 1977-es ciklus mind a négy darabtpust bemutassa, Hevesi Sándor egy 1919-es tanulmányával⁴² támasztják alá: a francia klasszikusokkal szemben Shakespeare egymaga minden műfajban alkotott.

A kultusznál mint kontextusnál fontosabbak a második *Vihar*-hangjáték elemzésekor a műsorban tárgyalt rádiós szerkesztési elvek. Hangsúlyozzák, hogy a válogatás szükség-szerű redukció: nem cél a teljességet nyújtani, hiszen Shakespeare „37 művet írt, ebből a rádiósorozat mindössze nyolcat vállalhat”. A feltett kérdésre („Ad-e ez valamiféle teljességet?”) a válasz: „Általános tájékozódást szerezni, arra elég.” A válogatás Shakespeare minden alkotói korszakából kíván egyet-egyet adni, eszerint az életrajzi kronológia felől kell *Vihar*hoz közelíteni. A beszélgetés résztvevői kiemelik, hogy Shakespeare színháza

elnöksége alatt próbálkoztak azzal, hogy a bejáratott Kossuth adót mr1-re nevezték át, a köztudatba azonban ez az elnevezés nem került át.)

⁴⁰ *Shakespeare és világa: A Világszínház Shakespeare ciklusa* (Mészöly Dezső és Székely György beszélgetése), szerk. Mesterházi Márton, K. 1977. április 29. A műsor a *Világszínház* Shakespeare-sorozatának bevezetője, melyben „érdekességek hangoznak el Shakespeare koráról, pontosabban az Erzsébet-korabeli színjátszás „titokzatos” világáról, egy új színházi kultúra születéséről. A műsor második felében a drámák műfaji sajátosságairól, illetve a darabok sajátos – filmszerű, a XIX. században gyakran azt otrombán félreértve átdolgozott – kompozíciójáról, Shakespeare egyedülálló, fordításban is élő „drámai nyelvéről”, végezetül az előadások kortárs, XVI–XVII. századi közönségéről.” (A műsor tartalmi ismertetése az archívumi leírásban található.) A műsorborítékban a beszélgetés leírata nem található meg, a műsoron pedig nincs konferálás – élőben konferálhatták, és a bemondó szövege egyéb okokból nem került be a borítékba.

⁴¹ Ezt a fajta kritikai beszédet és az irodalmi kultusz megközelítését a 12 évvel később megjelent tanulmánykötetében elemzi Dávidházi Péter: „*Isten másodszületője: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1989).

⁴² Hevesi Sándor, *Az igazi Shakespeare – és egyéb kérdések* (Budapest: Táltos Kiadó, 1919).

mennyire demokratikus (a királynő adott esetben ugyanazt nézte, mint a nép, amely nagyon jó közönség lehetett, ha a mai fogalmaink szerint műveletlen is volt), de nem esik szó arról, hogy a rádió is az, és hogy milyen párhuzamosságokat hoz ez a műsorszerkesztésben. Kár, hogy amikor arról beszélnek, hogy Shakespeare-nél azért van ennyi gyilkosság, mert ilyen volt a közönsége, nem térnek ki a saját koruk (a hetvenes évek) műsorszerkesztési elveire, amelyből adódóan a *Titus Andronicus* a Magyar Rádióban soha nem hangzott el.

A műsorszerkesztésnél figyelemmel kell lenni a közönségre. Milyen közönségnek szánták? „Az Érdeklődő Hallgatóról inkább csak sejtéseink vannak. Lehet kíváncsi szakmabeli; dolgozatra-érettségire-kollokviumra-szigorlatra készülő diák; színházrajongó, akinek van egy-két üresórája; bárki, aki műveltsége hézagait akarja kitölteni – vagy talán csak egy unalmas estén az időt elmúlatni.”⁴³ Milyen sikerrel? Ez tudható, mert a hazai hallgatottsági adatok akkor még ismertek voltak! „Akárhogy is: megbízható becslések szerint minden adásunkat több százezren hallgatták.”⁴⁴ Terveztek egy ismétlést a diákhallgatók számára (az Ifjúsági Főosztály a mai Petőfire vett át műsorokat), illetve egyet a Rádiószínház hallgatóinak a számára is.⁴⁵

A műsorszerkesztési elveken túl azonban a rádiójáték esztétikájának változására nem térnek ki. A konvenciót és a hitelességet összekapcsolva arra jutnak, hogy Shakespeare a nagy női szerepeit úgy írta meg, hogy nem számolt azzal, hogy lesz kor, amikor a férfiak nem tudják majd hitelesen adni (Cleopátra, Volumnia): ez csak a mai kor (20. század) számára nem teremt illúziót. Nem térnek viszont ki arra, hogy ezt az illúziót rádiós eszközökkel megoldani (akkor is, ma is) gyakorlatilag lehetetlen – nem véletlen, hogy az „átöltözös” darabok közül csak egy szerepel a nyolc kiválasztott mű között, és később sem pótolta a hiányt – és sosem készült *Vízkereszt*-hangjáték a Rádióban. Bár a színházi konvencióról szólva hangsúlyozzák, hogy az Erzsébet-kornak más volt az illúzióigénye (nem volt fény, se díszlet, de a pompás reneszánsz kosztümök ezt ellensúlyozhatták), nem térnek ki a rádiószínházi konvencióra, a kihagyásos-beírásos módszerre, és arra, hogy például *A vihar* esetében milyen eszközökkel teremthető meg a látomáshoz szükséges illúzió. Ugyanígy, bár párhuzamba állítják Shakespeare-t a filmmel (a sorozatban el nem hangzó *Antonius és Cleopátránál* említik, hogy a mű 42 jelenetből áll, gyakoriak a helyszínváltások, hol itt, hol ott vagyunk, „szinte film”) és kiemelik, hogy a filmes adaptációkat megkönnyítette Shakespeare drámaépítkezési módja, de nem térnek ki arra, hogy ez a filmes

⁴³ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447.

⁴⁴ Uo. Ma már nem ismerjük a Rádiószínház hallgatottsági adatait, vö. Szalay Dániel, „Nem tudni, mennyien hallgatják a közmédia rádióit,” *24.hu*, 2016. június 9., <https://24.hu/media/2016/06/09/nem-tudni-mennyien-hallgatjak-a-kozmedia-radioit/>.

⁴⁵ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447.

szerkesztés mennyiben alkalmazható a rádiósínháznál⁴⁶ – holott *A vihar* esetében látni fogjuk, hogy a hetvenes évek rádióesztétikájában már nincs szükség a jelenetek tömbösítésére, technikailag megoldható a filmszerű gyors vágás és a hallgató is edzettebb ezek követésében. A tömbösítést színháztörténeti kontextusba helyezve a 20. században már elképzelhetetlennek tartják,⁴⁷ holott rádiós szempontból van hagyománya: az első Shakespeare-hangjátékciklusnál technikai okokból ugyanezre a dramaturgiai megoldásra volt szükség.

A másik izgalmas probléma: a Shakespeare-drámák nyelvisége. A műsorban megkülönböztetik az irodalmi és a drámai nyelvet és eszerint tárgyalják a drámai nyelv fogalmát is, kiemelve, hogy az adott helyzetből indul ki és konkrét lelki állapotokat fest, színházi nyelv, de nem reflektálnak arra, hogy ez milyen módon működik a rádió médiumában. (Érthető módon, csak a fordíthatatlanságról esik szó Mészöly részéről.) Szó esik az aktualizálás kényszeréről is, amely inkább a színházra jellemző, miközben ezek a rádiójátékok nyelvileg szöveghűek, nem aktualizálnak.⁴⁸

Talán nem véletlen, hogy a sorozatszerkesztő Mesterházi 1984-ben maga is összefoglalta az ekkor lezárult sorozat tanulságait,⁴⁹ és ez *A vihar* elemzéséhez is felvet szempontokat. Mint írja, a Magyar Rádió Dramaturgiájának több évre szóló vállalkozását nem tanfolyamnak szánták, így „nem tudós magyarázatokba ágyazott szemelvényeket” kínáltak⁵⁰, hanem egész műveket. A dramaturgiai munkát rövidítő húzásokként határozza meg („az adhatóság követelményei szerint rövidített”), hagyományos korszakolás szerint osztották ciklusokra, egy ciklusban 5–12 mű hangzott el, hetente (adás a Kossuthon, ismétlés a 3. adón, amely ma a Bartók). A ciklusok között három–négy hónapnyi szüneteket tartottak⁵¹, mert ez a módja annak, hogy a sorozat ne simuljon bele a műsorfolyamba⁵². Kiemeli,

⁴⁶ Cserés Miklós, „A kilencedik művészet,” in Cserés Miklós, *Láthatatlan színház: A rádiójáték dramaturgiája*, szerk. Békés István (Budapest: Parnasszus, 1948), 12–4, Cserés Miklós szerint a film a nyolcadik szabad művészet, a kilencedik a rádiójáték. Varga Viktor rádiódramaturg ezt a gondolatot továbbfűzi: szerinte a rádiójáték a láthatatlan film. Vö. Cseicsner, „A dramaturg centrális pozícióban”, 83.

⁴⁷ Ismert, hogy a 19. században a Nemzeti Színház Egressyvel el akarta fogadtatni, hogy az egyiptomi és római jeleneteket vonják („ragasszák”) össze, de Egressy ezt elutasította.

⁴⁸ *Az igazi Shakespeare* című művében Hevesi arról ír, hogy a remekművek folyton változnak az idővel. Ma ezt aktualizálásnak hívnánk, száz éve, Hevesi korában még „belemagyarázás”-nak volt szokás nevezni, leintő gesztussal. Hevesi felhívja rá a figyelmet: a remekműnek egy későbbi korban való elhelyezkedése sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül, és a „belemagyarázás” feltétele a továbbélésnek.

⁴⁹ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445–47.

⁵⁰ Uo., 445.

⁵¹ Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10.

⁵² Mesterházi, szóbeli közlése (2018).

hogya Világszínház 8 év alatt 133 adást élt meg, és ezzel magyarázza, hogy főleg az archívumból válogattak: „egyszerre hiányos és önkéntes” az antológia.⁵³ Mesterházi korábbi állítása szerint⁵⁴ az archívumi rendszerben nem találtak rá Cserés munkájára. Vállaltan nem volt egységes a sorozat, „sem tematikai, sem stiláris-drámatipológiai” szempontból.⁵⁵ Nem is lehetett egységes, a félszáz művet fél tucat dramaturg és másfél tucat rendező vette fel.⁵⁶ Burkolt polémiaiba keveredik Cserés 1964-ben kifejtett rádiófelfogásával, aki, mint bemutattam, az eredeti rádiójátékok mellett tette le a voksát. Mesterházi 20 évvel később így foglal állást az adaptáció mellett: „a Világszínház irodalomközpontú. Föl kell ismernünk ugyanis, hogy rádióban a dráma csak akkor győzhet, ha előadói a szükségből – a látvány hiányából – kovácsolnak erényt: tartalmas, dús, együttálmodásra készítő akusztikumot.”⁵⁷

Hogyan jöhetett létre a látvány hiányából tartalmas, dús, „együttálmodásra készítő” akusztikum? Egyrészt a mesejáték eszköztárával. „Többféle hagyomány erősíti a hitet, hogy *A vihar* mesejáték. S e hagyományoknak Shakespeare (és Babits) költészetében is, meg a műben is van alapjuk. De gondoljunk bele, milyen furcsa mese az, amelyekben a rossznak ilyen sűrű színpépevel találkozunk.”⁵⁸

Végigveszi ezeket a motívumokat (Alonso belső árulása és a gyermek vízre bocsátása, Sebastian merénylettere, Antonio mint értelmi szerzője az árulásnak, Gonzalo, aki végrehajtotta annak idején a megbuktatott hercegre mért ítéletet, Stephano, aki kész leütni egy ismeretlent a hatalomért, Caliban gyilkos indulata), majd ironikusan rámutat: „az ő világukban akar *a szellem és a szerelem erejével* rendet tenni” Prospero, aki maga is vétkezett Caliban ellen? „Furcsa egy mese” – állapítja meg.⁵⁹

Mesterházi itt feltehetően Cserés tézisének vitatja: a Mesterházi által szerkesztett 1977-es ciklusnak ez a két új bemutatója volt, az egyik *A vihar*. Bár évtizedekkel későbbi beszélgetésünk során a Cserés-rendezésre már nem emlékezett, az 1977-es ajánlóban ezt írja a *Hamlet* és *A vihar* kapcsán: „A Világszínház most új rádióelőadásban mutatja be őket. [...] *A vihar* esetében is kellett korábbi szép előadásokkal (sic!) vitatkoznunk, azok időnkénti

⁵³ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁴ Mesterházi, szóbeli közlése (2018).

⁵⁵ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁶ Rendezők: Barlay Gusztáv, Bozó László, Kőváry Katalin, Varga Géza. Dramaturgok: Bárdos Pál, Lékay Ottó, Magos György, Maráz László és Mesterházi Márton, vö. Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447. „A vállalkozás lelke osztályvezetőként Lékay Ottó volt”, vö. Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10.

⁵⁷ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁸ Mesterházi Márton, „Shakespeare: *A vihar*,” *Rádió- és Televízióújság*, 1977. június 18., 3, *Világszínház* rovat.

⁵⁹ Mesterházi, „Shakespeare: *A vihar*,” 3, Mesterházi kiemelése.

mese-játékossága miatt.⁶⁰ A mi Prosperónk (Bessenyei Ferenc) férfi, aki bele akar nyúlni a világ dolgaiba. Nagyszerű rádiós lehetőségeket talált a rendező Török Tamás az örök szabadságvágyó Ariel (Tímár Béla) ábrázolására is.⁶¹

A tartalmi kérdéseken túl tehát foglalkoztatta a készítőket a sztereótechnikában rejlő lehetőség is.⁶² Török Tamás rendező élvonalbeli rádiós volt, sztereókísérleteket is végzett Varga Géza rendezővel együtt: ez a két rendező 1969/70-től sztereóadásokat csinált. A jobb hangtechnikával való kísérletezéshez kiváló kiindulási alpnak bizonyult *A vihar*, de az eredmény szakmailag elég vegyesre sikerült.⁶³ Bessenyei a címszerepben tévedés volt, „túl szép akart lenni”, Gonzalo (Zách János)⁶⁴ pedig színészilag közepes volt, nem megjegyezhető a hangja és nem felismerhető a karaktere. Pongrácz (sic!) Zoltán avantgárd zeneszerző a rádiójátékhoz komponált zenéje is nagyon kevésbé volt újító – emlékezett a dramaturg vissza.

Milyen technikai újításokat tett lehetővé a sztereó hangtechnika? Milyen dramaturgiai elvek tudtak ennek köszönhetően érvényesülni? Itt is megfigyelhető a kihagyásos–beírásos módszer: a viharjelenet (I. 1.) helyett Török rendezése azzal indít, hogy Prospero megrendeli a vihart Arieltől, ezzel szituálja a hallgatót, és segíti a kapcsolódást. A hallgatót segítik a rövidítő húzásokon túl a szituációt magyarázó, a látványt leíró pár szavas betoldások is („A királyfi! Vízbe ugrott!”). Ilyen betoldás lesz, amikor a IV. felvonásban Prospero azt mondja: „Jó szellemek kutyák képében, rajta!”, jóllehet *atmois festi* a szituációt. A rövid betoldások például az V. felvonásban nem tudni, melyik szereplők szájából hangoznak el: egy-egy mondat kevés is arra, hogy megképződjön a karakter, de összességében ezeknek inkább továbbblendítő funkciójuk, nem jellemépítő szerepük van. Olyannyira, hogy miután a rövidítő húzásoknak áldozatul esik a darab végén Trinculo, és a megszólalásai kikerülnek a darabból, de véletlenül a szövegben benn marad, hogy hárman vannak – ezt a hibát csak példánnyal a kézben lehet érzékelni, éppen a rádiós hallgatási szokásokból adódóan alig tűnik fel.

⁶⁰ A Rádiószínház szerkesztőségében 1977-ben nem tudtak a Cserés-féle *Vihar*ról, ezért vették fel, emlékezett Mesterházi 2018-ban. Én az ő szóbeli közlésére több konferencián hivatkoztam. Egy azóta talált forrás ezt cáfolja. Bár egyetlen korábbi *Vihar*-rádióváltozat ismert, az, hogy Mesterházi miért többes számban utal rá, esetleg a rádióváltozatok mellett a kor színpadi változataira céloz, további kérdéseket vet fel. Terveztem, hogy megkeresem ezt tisztázandó, de sajnos időközben elhunyt.

⁶¹ Mesterházi, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” 3.

⁶² Mesterházi szóbeli közlése.

⁶³ Szintén Mesterházi értékelése.

⁶⁴ Zsámbéki Gábor apja.

Szembeötlő, hogy dramaturgiailag több az áthelyezés és az átosztás, azaz egy másik szereplőre osztotta a dramaturg Mesterházi Márton a replikákat. Így Prospero félreszólásai időnként Ariel szájából hangzanak el, és ez egyrészt közelebb hozza a két szerepet, rangban egyenrangúbbá teszi őket, másrészt az ezáltal létrejövő dialógus rádiószerűbb, hiszen a rádiós műfajra jellemző, hogy emberek egy stúdióban beszélgetnek egymással. A gondolatok kihangosítása is rádiós eszközzel történik, a mikrofonközeli intimitást ad ezeknek a részeknek, és a hang, az intonáció könnyen elválik a fennhangon előadott párbeszédek-től. Prospero összefoglalója egy akkor még divatos rádiós műfajt, a rádiós színházi közvetítést idézi, amikor *főlébeszél* (voice over) az éppen folyó dialógusnak. A technikai tudás és lehetőségek már lehetővé teszik a párhuzamos vágást, nincs szükség arra, hogy a többszereplős dialógusokat blokkokba rendezze és így redukálja, a sztereó hangtérben *kipano-rámázott* irányok érzékeltetésével, a közeli és távoli *plánok* váltogatásával a beszélgetőcsoportok között érzékelhető távolságokat hoztak létre. Az első felvonás végén Ariel éneke a hangtérben távolodva úszik ki, kitágítva a hangtér dimenzióit.

A sztereó hangtér sem ellensúlyozza azt a rádióhallgatói attitűdöt, hogy rádiót szórt figyelemmel hallgatunk, ezért a mellékszálakat itt is gyérítették. Eszerint komolyabb húzásokat eszközöltek a II. felvonásban: kihagyták az egész Didó-szálát, az első jelenet második felét alaposan megritkították, kihúzták a II. 2. jelenetet egészében, és majd csak a III. 2. elejével összeszerkesztve, a Stephano–Trinculo–Caliban jelenetével összevonva hangzik el. Jelentősen meghúzták az Alonso–Sebastian–Francisco–Gonzalo-jelenetet is.

Bevált rádiós eszközök segítik a történet követhetőségét: ezeket hol dramaturgiai betoldások, hol rendezői megoldások segítik: az előbbire példa, hogy Ariel kvázi felkonferálja, mit fog csinálni (II. 1.), az utóbbira a Miranda–Ferdinánd-jelenet, amely párhuzamosan van vágva Prosperóéval, aki nem félreszólásokban (mikrofonközeli), hanem *főlébeszélve* (voice over) közvetíti az eseményeket, egyfajta kommentátorként, narrátorként – ezt a szerepfelfogást az intonációja is érzékelteti.

Bár a (készítők által elfeledett vagy nem ismert) Cserés-hangjáték is színházi módon használta a zenét, tehát nem a jelenetek elválasztására, hanem éppen azok összekötésére (ennek az eszköze az egyik jelenet alatt induló zene átúsztatása a következő jelenetbe és az egységes hangzásvilág – a magazinműsorok riportjait elválasztó, egy adáson belül is nagyon különböző stílusú, az adott riporttémát felvezető ún. *átkötők* helyett), a hetvenes években már lehetőség nyílt arra, hogy a szereplőknek önálló zenei témája legyen. Így Ariel érkezését „varázs”-zene jelzi, és a többsávós technika (bár akkor még szalagos mag-nóra rögzítettek) lehetővé tette, hogy az egészet vízbe tegyék, azaz alatta visszhango-

sított idézetek szóljanak az első jelenetből. Török Tamás rendezőnek gondja volt rá, hogy a nem látható gesztusok, egy sóhajtás például, megképződjenek hangban⁶⁵.

Újdonság az ötvenes évekbeli feldolgozáshoz képest, hogy a favágás hangban is megjelenik, ezt ezúttal *natúr*zajokkal érik el. A natúr zajok mellett az átlagosnak mondható hetvenes évekbeli szimfonikus zenei aláfestésben vannak érdekes megoldások: a *Csípd meg jól, szúrd meg jól; / szúrd meg jól, csípd meg jól; / most szabad a vásár stb.* dalt Ariel játssza, visszhang erősíti fel a dallamtöredékeket.

A IV. felvonás előtti lány zenei átkötés szerepét tekintve szintén újdonság, mert ez egy kísérlet a zenével kísért maszkjáték bemutatására egy hangjátékban. Sajnos nem lehet tudni, ki kicsoda, nincs előkészítve a megszólalók jelenléte, de ennyi befér egy rádióműsorba, ahol megszoktuk, hogy komolyabb témák között a zene ad egy szusszanásnyi szünetet. Két dal után megszólal Prospero: „*Szellemek. Bűvészetem kicsalta otthonukból játszani*”, és ezzel utólag magyarázatot ad arra, hogy mit hallottunk, és visszatereli az elkalandozott hallgató figyelmét a drámai szituációba. Majd így szól a szellemekhez: „*Jó. Elég; ne többet.*”, majd a zene nem kiúszik, hanem leáll, ami mutatja, hogy a zenehasználat dramaturgiai funkciót kapott, része a jelenetnek. Ugyanerre utal, hogy nincs zenei átkötés a következő, V. felvonásba, ami a tempó fokozásában segít. Az epilógusnak hangsúlyt ad, hogy *üresben* szól, nincs alatta sem zene, sem zaj-zörej.

A harmadik ciklus inkább egy töredék: egymástól stílusban, szándékban nagyon különböző műveket tartalmaz: *A vihar* (1991)⁶⁶, *Hamlet – amint a mi játszószíneinkre léphet* (1992)⁶⁷, *A windsori víg nők* (1995)⁶⁸, *Kár, hogy kurva* (John Ford drámájának rádióváltozata, 1998)⁶⁹.

⁶⁵ Ezt a nehezen leírható fogalmat egy saját munkámmal igyekszem érzékeltetni. Dragomán *Kalucsné* felvételén az anyát játszó Tóth Ildikó az első felvételen letapogatta hanggal a cella falát. A hangján érződött az elképzelt és megélt bizonytalanság, hogy nem látja hol van, de érzi, hogy a cella fala betonkemény. Szakszóval: *megképződött*. Kis hiba volt a felvételen, megismélteltük többször. Egyik sem lett olyan hiteles/hihető, mint az első, így azt használtuk, a hibájával együtt. *Kalucsné* (hangjáték Dragomán György drámájából), rend. Ruzsnyák Gábor, K. 2011. szeptember 25.

⁶⁶ *A vihar*, ford. Mészöly Dezső, zene Mártha István, rend. Taub János, K. 1991. március 27. A jelenet a Nemzeti Színház előadásának (rend. Taub János, 1990. április 13.) OSZMI-ban található H[ang] K[azetta]-felvételét nem vizsgálja.

⁶⁷ *Hamlet – amint a mi játszószíneinkre léphet*, William Shakespeare után Friedrich Schröderből ford. Kazinczy Ferenc, rend. Pósz Sándor, K. 1992. január 11., B. 1992. január 19., K. 1994. március 5., B. 1996. június 9., B. 2006. október 10.

⁶⁸ *A windsori víg nők*, rend. Csizmadia Tibor. A műsornak van egy 3×1 órás hangjáték- és egy 10 részes sorozatváltozata is. Először a háromrészes változat került adásba, K. 1995. augusztus 7–11. és 1995. augusztus 14–18. (délelőtt 11:38), ismételték a *folytatásos* sávban K. 2003. szeptember 1-től, K. 2012. szeptember 3-tól, és 2019. április 29-től, majd a háromrészes, egész estés változat, P. 1996. május 7–9. (este

A vihar és a *Hamlet* esetében nemcsak egy újabb (harmadik) rádióra alkalmazásról beszélhetünk. Ha elfogadjuk, hogy a '77-es ciklus *Vihara* és *Hamletje* az előző feldolgozásokkal „vitatkozik”,⁷⁰ és hogy ez a két darab „nagyszerű rádiós lehetőségeket” kínál,⁷¹ érdemes megvizsgálnunk, melyekkel élt a technikai lehetőségek közül a harmadik *Vihar*.

A konferálás szerint: „A Nemzeti Színház vendégjátéka a stúdióban”.⁷² Terjedelmi okokból nincsen mód arra, hogy ebben a tanulmányban a színházi előadás és a rádiójáték különbségeit és azonosságait végignézzem – hogyan lesz a színpadi látványból hangkép, színházból rádiószínház – annak külön tanulmányt tervezek szentelni. A jelen írásban a három korszakból való *korszakos* rádiójáték egymáshoz való viszonyára koncentráltam. Abban a tanulmányban részletesen kifejtem majd, milyen rendezői eszközökkel dolgozik Taub. Itt most egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, hogy a rádiószínház saját konvencióján belül hogyan képződik meg a belső kép, a látomás.

A nemzeti előadásnak⁷³ nagy híre volt, Varsányi Anikó emlékei szerint⁷⁴ ezért vették fel. Megtartották a szüneteket, két részben sugározták, egy híradószünettel.⁷⁵ A hangjáték

21:15); ismételték B. 1998. július 20. (három egymást követő napon), K. 2014. április 13. (három egymást követő héten). Műsorboríték és példány csak a háromrészes változathoz van, így feltehetőleg ez a 10 részes átszerkesztés. A hangjáték előzménye, hogy Marton László és Révész Ágota készítette a példányt a Vígszínháznak, bemutató a Nyíregyházi Móróc Zsigmond Színházban: 1989. január 14. Az OSZMI erről is őriz HK-felvételt: 1989. március 16., rend. Csizmadia Tibor.

⁶⁹ *Kár, hogy kurva* (John Ford drámájának rádióváltozata), rend. John Tydeman (a BBC volt főrendezője), K. 1998. július 11., ism. B. 1998. október 11., B. 2010. június 28.

⁷⁰ Mesterházi kifejezése. Mesterházi, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” 3.

⁷¹ Uo.

⁷² A 2007. május 20-i ismétléshez tartozó, úgynevezett lejátszási utasításon „Színházi közvetítés ismétlése” szerepel. Ez tévedés lehet, mivel az ugyanitt közölt, úgynevezett konferálási utasítás szerint: „Konferálás az elején rajta van!”, „Konferálás a végén rajta van!” – magyarul nem volt konzekvenciája. A lejátszási utasítás tartalmazza még az első sugárzás időpontját és az úgynevezett rádiószínházi *állandót* (észrevételeiket ... várjuk, további információ stb.). Ezeket a konferálási utasításokat nem a szerkesztő, hanem a segédszerkesztő készítette.

⁷³ Az előadásból elérhető szöveggönyvek a Nemzeti Színház Archívumában találhatóak, ahol a sűgő, az ügyelő, az asszisztens, a dramaturg példányán kívül további két példány is megtalálható. A rendezői példány nem lelhető fel. Az OSZMI nem őriz az előadásból példányt. Az OSZK Színháztörténeti Tára a díszlettervező példányát őriz Vayer Tamás hagyatékából MM 27.298 jelzeten, és ez a cikk 2022. márciusi leadása idején még feldolgozatlan katalógusban található. Ez a példány színlapot nem tartalmaz, így információt sem a szereposztás, alkotók, anyaszínház, bemutató időpontja tekintetében, tartalmaz viszont szcenikai jegyzeteket és műszaki terveket.

⁷⁴ Varsányi Anikó szóbeli közlése (2018. április 17). A beszélgetésünket követően sajnos ő is elhunyt.

⁷⁵ A szombat–vasárnapi kétrészes, összesen 116 perces rádiószínházi sáv arra is lehetőséget adott, hogy a híradó ne pontosan órákor *menjen le* a 2010-es évek elején. A 2011. január 1-jével létrejött MTVA

felvételére két okból kerülhetett sor: a hatvanas években népszerű, akkor még hetente sugárzott rádiós színházi közvetítés kikopott a műsorstruktúrából, a kilencvenes évekre olyannyira lesoványodott ez a profil, hogy évente 12-nél kevesebbet sugároztak belőle, azaz nem került adásba havi egy közvetítés sem. Egyrészt, mert a hangtechnika fejlődésével előtérbe kerültek a rádióban mint önálló médiumban gondolkodó alkotások és az egyre bővülő hangjátékrepertoár lehetőséget adott azok ismételtesére, másrészt akkor hívták meg a színházi produkciót a stúdióba, ha nehezen lehetett a közvetítéshez szükséges módon bemikrofonozni a színpadot, harmadrészt akkor, ha a rádióváltozattal más minőség, egy, a műfajban gondolkodó, annak lehetőségeit kihasználó önálló alkotás jött létre. Varsányi Anikó, a rádióváltozat társrendezője, évtizedeken át tartott az SZFE-s színházhallgatóknak mikrofongyakorlat órát, és ezeken elmondta, hogy a címszereplő Sinkovits „át-hangszerelte”, a rádióhoz igazította a saját játékát. A rádiószerűséget nemcsak a színészi játéknak, így Sinkovits a rádióra pozicionált hangjának köszönhetjük, de a színpadi mozgást is leképezi a hang, így megképződik az akció is: hallani, ahogy például megköstolja, megszagolja, megköpködi Trinculo Calibant, eljátsszák, hogy ki kell rángatni.

Azt, hogy a hangjáték lényege nem a látvány megmutatásában rejlik, de a látomásban, a bensőségben, igazolja Taub János rendezése: meglepő dramaturgiai megoldással a címadó nyitó jelenetet, a címadó expozíciót, a vihart magát, egészében elhagyja. Ennek oka, mint Cserés és Török két *Vihar*-rendezése mutatta, nem az, hogy a kihagyással ki kell küszöbölni az eredetiből a vizuális anyagot, a színpadi látvány elemeit, mert láthattuk, hogy éppen a vihar esetében hangtechnikai eszközökkel is megjeleníthető az, ami fényt, mozgást és teret jelentett.

Taubnál Miranda sikolyával indul a mű. A meglepő dramaturgiai megoldásra színház-történeti és recepciótörténeti forrásokban kerestem magyarázatot: Vayer Tamás díszlet-tervező hagyatékában található feljegyzések, a recenziók, illetve az OSZMI-ban található előadásfelvétel lehet a megfejtés kulcsa.

Vayer Tamás szcenikai tervei arra engednek következtetni, hogy a látványtervezőt legjobban a vihar látványa foglalkoztatta.⁷⁶ A Nemzeti Színház *Vihar*-előadásához készített

mint médiaszolgáltatás-támogató egyik korai struktúraváltása apropóján a rádiószínházi duplasávot megszüntette, talán nem függetlenül a Maruszki Balázs *Végevégevégemindennek* című hangjátékának korhatári besorolása kapcsán megállapított, a műsort megrendelő Magyar Rádiót mint médiaszolgáltatót sújtó 50.000 Ft-os bírságtól. Vö. „A Médiatanács 1648/2011. (XI. 16.) számú határozata,” *NMHH*, 2011. november 16., illetve „Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsának 1648/2011. (XI. 16.) sz. határozata,” *NMHH*, 2011. november 16., <https://english.nmhh.hu/document/32737/1326119628m1648201111116.pdf>.

⁷⁶ William Shakespeare, *A vihar*, ford. Mészöly Dezső, feldolgozatlan szöveggönyv Vayer Tamás hagyatékából, melléklet: Vayer Tamás különálló szcenikai jegyzetei, OSZK Színház-történeti Tár, [é. n.], MM

szcenikai jegyzetei legelső, számozott, lapján többek között ezt találjuk: „Vihar, mennydörgés, villámlás, fenn és lenn, VILLÁM, SZÉL, TENGER (sic, csupa nagybetűvel), fekete fólia, hullámszél, szélgépek.”⁷⁷ Esőgép a kezdetektől volt a rádióban (egy fém henger benne kukoricaszemekkel, ahogy forgatták a kart, az az esőkopogásra emlékeztetett), ahogy egyéb viharzajkeltő eszközök is. Az első, még élőben sugárzott hangjátékok idején is használták: a színészek maguk keltették a zajt. Az előadás a vihar megidőzésében ilyen hangsúlyosan élt a scenika adta technikai lehetőségekkel, a veszélyesnek talált hidraulikai szerkezetekkel („VESZÉLYES, NEM VÁLLALJÁKI!”⁷⁸), illetve a scenikai elképzelések hanghatásával („További gond: az egész rendszer hang-hatása! Nem lehet vas nyikorgás, sziszegés, pöfögés!”⁷⁹)

Vayer feljegyzései a próbafolyamat előtt, talán közben születhettek. Erre utal a feljegyzése: „Itt a szünet?”⁸⁰ Ha feltételezzük, hogy a jegyzetek saját magának készültek, a próbafolyamat kezdete előtt, a látvány a látomás kifejezésére szolgál. A számozottakat követő 14 számozatlan oldalból 7 foglalkozik azzal a viharjelenettel, amely a hangjátékban nem szerepel. Vayer elképzelése szerint a „1/1. HAJÓ A TENGEREN” jelenet⁸¹ olyannyira hangsúlyos, hogy Vayer nemcsak a látványra, így a reptetésekre⁸², a „fekete-fehér vihar”-ra, a „MIN-DENÜTT CSODÁK”-ra (sic) koncentrál,⁸³ de a „Képek, speciális effektek” mellett az egész jelenet külön jegyzetlapot kap.⁸⁴ Felsorolja a technikai lehetőségeket is: mennydörgés, villámlás, szélgépek, süllyesztők. Megtudjuk, hogy a tenger hullámain a fekete fólia alá fújtván levegőt és olajkód oldotta meg, „vitorlán át sziluettbe, vitorla leszakad”. Aztán „süllyedünk!”⁸⁵, a következő oldalon lepleződik le ez a furcsa sziget.⁸⁶ Vayer jegyzeteiből úgy

27298 és Vayer Tamás, *Vihar*, scenikai jegyzetek a Nemzeti Színház Vihar-előadásához, a szövegkönyv melléklete, OSZK Színháztörténeti Tár, [é. n.], ad MM 27298.

Vayer Tamás, *Vihar*, Nemzeti Színház, 1990. április 13., Vayer Tamás díszlettervei egyedi jelzettel, Vol. 1–2., OSZK Színháztörténeti Tár, KE 26621, illetve KF 6142–6145.

⁷⁷ Vayer, scenikai jegyzet, 1.

⁷⁸ Uo., 2.

⁷⁹ Uo., 3.

⁸⁰ Uo., [13.]

⁸¹ Vayer, scenikai jegyzet, említés a scenikai jegyzet [4.], részletes leírás [6.] oldalán.

⁸² Uo., [6.]

⁸³ Uo., 6.

⁸⁴ Uo., [7.]

⁸⁵ Uo., 7., az oldal alján szerepel.

⁸⁶ Uo., 8. A hagyatékban csatolt tervezői példányban, a 13. oldalon.

tűnik tehát, mintha a hangjáték dramaturgiai innovációja, a viharjelenet elhagyása nem az előadásból következne.

A díszlettervezhez készített vázlatok alapján felállított hipotézist azonban cáfolja az, amire a színházi előadás recepciójában Nánay István recenziója hívja fel a figyelmet: „A rendező megtartotta a darab kettős expozíciós, illetve lezáró jellegű keretét, de kissé át is alakította azt. A voltaképpeni természeti katasztrófát, a vihart megjelenítő első jelenetet lényegében elhagyta, helyette az esemény érzékeltetésére stilizált mozgású táncepizóddal kezdi az előadást. A második expozíciót, Prospero – Mirandát felvilágosító – erősen megrövidített monológját tekinti a mű igazi elindítójának.”⁸⁷ Ez az oka annak, hogy a sokévtizedes hagyományokat elvetve, a stúdióbeli vendégszínház lemond a stúdióban alapberendezésének számító, hangutánzó zajkeltő eszközök, illetve a kilencvenes évekre gazdag zajtekercs-gyűjtemény használatáról, és így a vihar látomásának megteremtéséről, *A vihar* című darab esetében.

Vayer feljegyzései tehát egy korábbi időből származhatnak, Taub elképzelése felülírta azokat, és látványnak ennyi maradt: „Fekete leplekkel körülvevett, sötét színpadon Mártha István kifejező és drámai zenéjére fehér ruhás alakok mozgása jeleníti meg a vihart. [...] A nézőtér felé erősen lejtő színpad közepén, a közönségnek háttal áll Prospero. Amikor karját a magasba emeli, elcsendesedik a hangzavar, eltűnnek az alakok, s miközben kifordul a ballonkabátos férfi, előbújik mögüle a mezítlábás, „alig ruhás” Miranda. [...] A fekete világban, egy *kopf*al⁸⁸ megvilágítva kezdi el mesélni száműzetésük történetét Prospero. Amikor szigetre érkezésükről szól, ismét magasba lendül a keze; intésére a fekete leplek lehullnak, s vakító fehérré válik a színpadon mindaz, amit Prospero elmesél, az itt és most „be lesz mutatva”, „el lesz játszva”. Ha a darab költői mese, az előadás jelentőségteljesített színi spektakulum.”⁸⁹

A zárlatot Nánay így foglalja össze: „Ahogy a bevezető kettős szerkezetű, a befejezés is az. Prospero megbocsát ellenfeleinek, igazságot tesz, eltöri pálcáját. Többé nincs szükségére varázslatra. Vége az előadásnak. S ekkor a színész, Sinkovits Imre lelép az előadásbeli színpadról a színház színpadára, előre jön a nézőkhöz, s egy kicsit Prosperóként, egy kicsit civilként mondja el az epilógust, s szólít fel bennünket is az általános megbékélésre. Mintegy kezet nyújt a nézőknek.”⁹⁰ Az epilógus a hangjátékban is hangsúlyos lesz, itt a „kicsit civil” jelleget az intonációval oldja meg Sinkovits, és semleges, üres hangtérrel a rendezés,

⁸⁷ Nánay István, „A megbocsátás szép gesztusa: Shakespeare: *A vihar*,” *Színház* 23, 6. sz. (1990): 17–9, 18.

⁸⁸ ‘Fejgép’, saját kiemelés.

⁸⁹ Nánay, „A megbocsátás szép gesztusa,” 18.

⁹⁰ Uo.

amelynek végén lassan felúszik Mártha zenéje: egy hosszan kitartott elektronikus orgonahangon zár le (ér véget) a mű.

„Taub Jánostól *A vihar* [színházi] bemutatójakor megkérdezték egy rádióműsorban,⁹¹ hogy miről szól ma neki Shakespeare e remekműve. A rendező szeliden, de határozottan visszaütött a kérdést, mondván: idegen tőle minden olyan prekonceptió, értelmezés vagy üzenet, amelyet a kérdés sugall. Őt csupán a darab érdekli, azt és csak azt igyekszik színpadra állítani. De mivel az előadás nem szakítható ki a valóságból, bizonyos mértékben reflektál azokra a problémákra is, amelyek az embereket – őt, a színészeket és a nézőket egyaránt – éppen foglalkoztatják. Ennyiben s csak ennyiben tekinthető egy előadás időszerűnek, s nem úgy, hogy ő, a rendező előre megszabja, miről szóljon a mű. Nézve a Nemzeti Színház derűsen szép előadását, a tiszteletreméltó alkotói alapállás és a produkció között némi ellentét fedezhető fel. Ugyanis Taub János a drámát következetesen érvényesített dramaturgiai-rendezői szempontok szerint vitte színre. S e szempontok korántsem csak esztétikaiak.”⁹² Majd Jan Kottra hivatkozva összefoglalja: „Eszert *A viharban* is kimutatható a hatalomért folyó küzdelem végeérhetetlen láncolata.”⁹³ „Taub Jánost történelmi tudása és jelen idejű tapasztalata arra készítette, hogy a feltétlen megbocsátást tekintse előadása vezérmotívumának.”⁹⁴ „Taub akarja, szuggerálja a megbékélés szükségességét, ezért hangsúlyozza a darab *meseszerűségét* (az én kiemelésem – Cs. O.). Ez kétségtelenül a belső kiegyenlítetttség némi megbomlásával jár, ugyanakkor a rendezői-dramaturgiai beavatkozás vitathatatlanul céltudatos és következetes, s a megvalósítás a maga nemében remek.”⁹⁵

Taub rendezése visszatérés Cserés értelmezéséhez, *A vihar* meseszerűségét hangsúlyozza. A meseszerűséget szolgálja Mártha⁹⁶ István zenéje, melyet itt elemezni ugyanúgy nincs mód, mint a korábbi hangjátékváltozatok esetében. Egy dolgot azonban záró gondolatként ki szeretnék emelni: (elektronikus) orgonazene vezet át a IV. felvonás esküvőjelenetéhez. Csak a jelenet eleje hangzik el, a szövegnél fontosabb, hogy a zene hangsávja hangsúlyos, így nem aláfestésnek tűnik, hanem valódi templomi atmoszférát fest – a hallgató könnyen „átkapcsolhat” az asszociáció segítségével egy valódi templomi

⁹¹ „Mi közöm hozzá?” (Shakespeare: *Vihar* című drámájáról beszél Gábor Miklós és Taub János), szerk. Gartner Éva, adásrend. Bognár Monika, adás: K. 1990. november 20. Nánay nem közöl a műsorról adatot, így csak feltehető, hogy erre hivatkozik.

⁹² Nánay, „A megbocsátás szép gesztusa,” 17.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Uo., 18.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ A zeneszerző 1996-ig ebben az alakban (is) használta a nevét.

helyszínre képzeletben, és könnyen megfeledkezhet arról az ellentmondásról, hogy a szigeten nincsen templom. A tudatosabb hallgatók számára mélyebb értelmet sugároz a zenei sáv dominanciája: a zenei hangsáv szöveg elé, az előtérbe helyezése annak is eszköze lehet, hogy Prospero varázserejét érzékeltesse: a templomi kép mint tűnő látomás képződik meg az arra fogékony hallgatóban, amelyet a kép elillanásával Prospero szövege is megerősít: „művészetem játékaival kell kápráztatnom ezt az ifjú párt.” Sinkovits *unter uns* intonációja Arielnek úgy hangzik, ahogy egy tapasztalt kolléga tárja fel motivációját a fiatalabbnak, és a mondata nemcsak Prospero, hanem a hangjáték-készítők *ars poeticája* is lehet: a „művészet játékaival kell kápráztatni”, azaz a hangjátékban mint kilencedik művészeti ágban úgy kell megalkotni egy művet, hogy kihasználjuk a rádióban mint médiumban rejlő technikai lehetőségeket. A Ceres–Iris-jelenet kihagyásával dramaturgiaiag ebbe a kontextusba kerül a varázslásra adott észrevétel („színészeim tündérek voltak és köddé oszoltak” IV. 1. 537) és kap meta-rádiószínházi jelentést Prospero színházi reflexiója: „akár az én illó színházam – elvész: / Szilánkjá sem marad”.

Hangkép, belső kép, belső látomás. Ha a rádióra alkalmazott Shakespeare-művek felkutatásával, feldolgozásával, a motívumok, hangképi és tartalmi jellegzetességek rendszerezésével az egyes rádiós ábrázolásokban használt hangképi jelentéseket, ha tetszik, szimbólumokat, magyarázni tudom, talán megalkotható a hang ikonográfiája.

READING THE MONSTROUS FEMALE IN STEPHEN KING

KORINNA CSETÉNYI

With the possible exception of pornography, there is no other genre so closely bound up with corporeality and the sensations of the body as that of horror literature and films. In fact, according to Gary K. Wolfe, horror is “the only genre named for its effect on the reader.”¹ Its readers/viewers are continuously assaulted by images foregrounding the fragile, perishable nature of our bodies: we are forcefully reminded of our biological nature, which we tend to ignore in the present information age with its emphasis on cyber-reality.

Many critics have commented upon our ambiguous attitude to horror, with its curious double bind combining attraction and repulsion at the same time. Particularly strong emotional responses are provoked: terror, horror and revulsion. These narratives have been variously interpreted as relief valves which help us get rid of uncivilized, antisocial feelings, or as works through which we can vicariously experience pleasures denied to us in normal life. In the horror modality we confront taboo subjects and experience a certain kind of catharsis, purging our souls of unhealthy urges. As Stephen King commented in *Danse Macabre*, his nonfiction overview of the horror genre, we sometimes need to raise the trapdoor of the civilized forebrain and feed the alligators swimming down in the subconscious to prevent them from getting out.²

The terrifying images within horror narratives engender a sense of dread, but at the same time, they kick-start mechanisms which reassure us of our vitality: adrenalin surges, heart palpitations, screaming and panic reactions. Through our identification with horror movie characters, for example, we can almost experience their sensations as they flee for their lives. In fact, Noël Carroll remarks that film characters serve as role models for the audience, who tend to “copy” their reactions in their “*bodily response to fear*.”³ This experience is like a “rehearsal for death”⁴; we get a taste of how it feels to be in mortal danger, but from a safe distance.

¹ Gary K. Wolfe and Amelia Beamer, “Peter Straub and Transcendental Horror,” *Journal of the Fantastic in the Arts* 18, no. 2 (2007): 217, <http://www.jstor.org/stable/24350987>.

² Stephen King, *Danse Macabre* (New York: Berkley Books, 1981), 177.

³ Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 221.

⁴ King, *Danse Macabre*, 409.

Contrary to popular belief, King claims that horror stories “do not love death, [...] they love life. They do not celebrate deformity but by dwelling on deformity, they sing of health and energy. They are the [...] leeches of the psyche, drawing not bad blood but anxiety.”⁵ By crossing taboo lines, we reach a better understanding of their function in the real world and of why they need to be respected: “the horror story [...] is really [...] conservative [...] its main purpose is to reaffirm the virtues of the norm by showing us what awful things happen to people who venture into taboo lands.”⁶ In fact, most horror fiction has a conservative streak and ends with a definite narrative closure; after the subversion of the status quo, order is restored, the monster is vanquished and normality prevails. It closes on a note of affirmation, with traditional values reestablished.

Of course, not all horror fiction ends in a reassuring manner. Linda Holland-Toll designates those texts not following the above-mentioned narrative pattern as “disaffirmative horror fiction.”⁷ In this case, a lingering sense of unease, an ongoing anxiety haunts the reader because there is an open ending and resolution is resisted.⁸ Evil is still at large, and the peaceful condition is, at best, precarious, or, at worst, is not restored at all, and chaos and dissolution reign at the end of the story.

The best exemplars of the genre have a diagnostic function because, under the guise of fictional horrors, they metaphorically discuss everyday horrors, often exposing problem areas and contradictions in the social, familial or political fabric of our lives (e.g., the exclusionary tactics involved in community construction or the flaws of traditional institutions, such as the school system or the government).

The horror genre is notorious for its continued dedication to exploring “the various things that can happen to a human body”⁹ and its emphasizing of our bodily dimension. We are repeatedly shocked by images of bodies invaded, possessed, torn asunder, stabbed, dismembered, slashed, and mutilated. Consequently, horror films are often accused of desensitizing the viewers to the “realities of suffering.”¹⁰ However, the pain and suffering witnessed on the screen might actually draw the audiences closer to the char-

⁵ Ibid., 198.

⁶ Ibid., 395.

⁷ Linda Holland-Toll, *As American as Mom, Baseball, and Apple Pie: Constructing Community in Contemporary American Horror Fiction* (Bowling Green: Bowling Green State University Press, 2001), 10.

⁸ Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror* (Chicago: University of Illinois Press, 1987), 195.

⁹ Aviva Briefel, “Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film,” *Film Quarterly* 58, no. 3 (2005): 16, <https://doi.org/10.1525/fq.2005.58.3.16>.

¹⁰ Ibid., 16.

acters; paradoxically, not just to the victims, but to the monsters as well. The physical or psychological tortures, abuse and persecution endured by some of them (prior to their killing rampages) might trigger sympathy in readers/viewers alike (suffice it to think of Frankenstein's creature or ambiguous contemporary monsters, such as King's *Carrie* or Thomas Harris's charismatic cannibal, Dr. Lecter, whose murderous predilection can be traced back to a childhood trauma).

In the following, I examine two texts by Stephen King, *Carrie* and *Misery*, where the body, its functions, sensations and fluids receive major emphasis, and where a female character is assigned the role of the monster. While the first is a typical King formula (colloquial prose, small town setting and the intrusion of the supernatural into the everyday) with an ambiguous monster/heroine who invites both dread and sympathy, the second is devoid of supernaturalism. It is a mainstream novel detailing the captivity of a writer at the hands of a crazed female (basically inverting the situation of John Fowles' *The Collector* [1963]), a claustrophobic drama unfolding in front of our eyes, slowly heading for its gruesome ending.

However, before turning to the novels themselves, I would like to briefly touch upon the frequency with which the monster is depicted as female within the horror genre. Barbara Creed's *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) challenges the dominant view that women are, first and foremost, portrayed as victims in such narratives, and examines the various manifestations of women through their terrifying aspects. Indeed, she also questions the widely accepted Freudian notion that woman engenders fear because she is castrated, claiming instead that woman is primarily feared because of her castrating potential¹¹ (King's *Misery* corroborates this assertion). Creed's new approach attributes an active role to women, who are clearly seen as agents and not merely as sufferers of actions. In the Freudian scenario, they remain firmly within the passive victim category since they appear to have been subjected to castration: this leads to the male child's fear that he might have to endure the same punishment (with the threat coming from the father). Female genitals thus inspire terror merely by their appearance, suggesting former castration.¹² Creed further states that it is the reproductive potential of the female body which produces anxiety (especially in males), since pregnancy, childbirth and menstruation all point to the indissoluble link existing between women and the animal world, and emphasize womankind's debt to nature.¹³ Menstrua-

¹¹ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London: Routledge, 1993), 7.

¹² *Ibid.*, 109.

¹³ *Ibid.*, 7.

tion is considered a very potent image of horror because the sight of this blood calls to mind the terrifying image of the vagina dentata. The culturally widespread myths and legends of the toothed vagina reflect male anxieties and fears of being eaten and castrated by female genitals.¹⁴

The list of female monsters featured in horror narratives that Creed offers include the vampire, the witch (King's *Carrie* falls within this category), the castrating mother (Mrs. Bates in *Psycho* [1959]), the beautiful but lethal killer (Sharon Stone in *Basic Instinct* [1992]), woman as possessed body (Regan in *The Exorcist* [1971]), and woman as *femme castratrice* (the literal castrators of rape-revenge films and the symbolic ones of slasher films, the self-reliant Final Girls who finish off the killer).¹⁵ In the construction of female monstrosity, gender is of the utmost importance: being a woman is inseparable from being a monster.

King's first book, *Carrie* (1974), is the story of a socially awkward, sixteen-year-old girl, whose latent telekinetic powers bloom upon her reaching biological maturity. Her life has been plagued by the crazed religious fanaticism of her mother, and the scorn and hatred of peer groups that make a sport of humiliating her. Her desperate attempts to find her place in the social hierarchy (as represented by her high school) are doomed, since society needs outsiders in order to be able to construct its own sense of identity in relation to them. According to Creed, the novel charts a child's struggles to break away from her mother, to become a separate subject.¹⁶ If Carrie remains trapped in a dyadic relationship with her dominating parent, she is threatened with a loss of identity since her subjectivity would be incorporated by the all-devouring mother (another archetype of the monstrous-feminine).

In the opening scene of the novel, Carrie has her first period, while in the girls' shower, at school. Since her mother has kept her in the dark about menstruation (she considers it a sin, a sign of female desire), Carrie is frightened out of her mind, thinking she is bleeding to death. Her classmates react in a nasty way, bombarding her with tampons, showing no sympathy. This communal attack on Carrie seems to be fuelled by resentment, anger, and disgust. Carrie is guilty of bleeding in public: something which should stay hidden inside the body has come to the surface. Mythologist Joseph Campbell points out that menstruation is considered a taboo subject in most societies, and girls having

¹⁴ Ibid., 106. King confessed in an interview that his greatest sexual fear is that of the vagina dentata (Bob Spitz, "Penthouse Interview: Stephen King," in Tim Underwood and Chuck Miller, eds., *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephen King* [London: New English Library, 1990], 256).

¹⁵ Creed, *Monstrous-Feminine*, 1.

¹⁶ Ibid., 78.

their first period in primitive tribes are often physically separated from the rest of the community to emphasize "the privacy of the act."¹⁷ In a sense, the girls who witnessed Carrie's rite of passage are forcibly reminded of their own carnal nature and their body's vulnerabilities. The girls have been conditioned by society, which has taught them to feel "revulsion" and "disgust"¹⁸ at the "sight of their female natures."¹⁹ They are encouraged to keep their bodies under control at all times, and to hide from the world the unattractive aspects of femininity.

In point of fact, their attitude reflects Julia Kristeva's theory of the abject, which claims that images of bodily wastes, such as blood, vomit, pus or urine, always fill the subject with disgust and loathing.²⁰ These are the products of our bodies which "undermine our identity by their presence as both not-us and us."²¹ By demonstrating the fragility of the stable ego, they conjure up the threat of the ego's collapse. Menstrual fluid is seen as a form of defilement, making us recoil. Such "signs of bodily excretions" should be "cleaned up and removed from sight"²² because their abject status disturbs identity and order. The construction of the clean and proper body is of the utmost importance because it is a means of separating out "the fully constituted subject from the partially formed one."²³

In an article on the importance of pain and masochism in the portrayal of cinematographic monsters, Aviva Briefel points out that, in adapting King's *Carrie* to the silver screen, director Brian De Palma intentionally structured the opening scene to parallel perhaps the most famous horror sequence of all times, the shower scene from *Psycho* (1960).²⁴ Even the school Carrie attends is called Bates High School (in the film version), undoubtedly as an homage to the genre's masterpiece.

¹⁷ Quoted by Alex E. Alexander, "Stephen King's *Carrie*: A Universal Fairytale," *Journal of Popular Culture* 13, no. 2 (1979): 284.

¹⁸ King, *Carrie* (Kent: BCA, 1993), 12.

¹⁹ Douglas Keeseey, "Patriarchal Meditations of *Carrie*: The Book, the Movie, and the Musical," in Kathleen Margaret Lant and Theresa Thompson, eds., *Imagining the Worst: Stephen King and the Representation of Women* (Connecticut: Greenwood Press, 1998), 32.

²⁰ Julia Kristeva, *Powers of Horror* (New York: Columbia University Press, 1982), 102.

²¹ Clive Bloom, "Horror Fiction: In Search of a Definition," in David Punter, ed., *A Companion to the Gothic* (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 164.

²² Creed, *Monstrous-Feminine*, 38.

²³ *Ibid.*, 8.

²⁴ The filmic allusion is remarked upon by several critics (eg. Keeseey, "Patriarchal Meditations of *Carrie*," 39; Mark Browning, *Stephen King on the Big Screen* [Bristol: Intellect Books, 2009], 34; Michael R. Collings, *The Films of Stephen King* [Washington: Starport House, 1986], 31).

In both *Carrie* and *Psycho*, the shower is initially presented as a safe haven, a “refuge from external anxieties”,²⁵ a private place where solace is available for the persecuted heroines. The body is treated as a fetish; it is shown in fragmentary shots, first focusing on the moment of pleasure and then that of pain. In De Palma’s film (1976), the scene is charged with eroticism, and is accompanied by languorous, sensual music: the camera lingers on Carrie caressing her breasts and thighs, and on the expression of innocent joy on her face. Suddenly, the dreamy atmosphere is interrupted in a shocking manner with the appearance of blood. According to Briefel, the spectatorial position is rendered even more uncomfortable by the heavy intertextual link with *Psycho*: when blood starts to flow from between Carrie’s legs, it seems to come from wounds inflicted on the body, rather than being the sign of biological maturity.²⁶

De Palma further signals the sudden shift from dream to nightmare via an abrupt change from slow to regular motion. Slow motion camera work has lulled our senses, creating a false sense of security; then we are suddenly torn from this blissful, innocent world and thrust into cruel, noisy, hard reality, as is Carrie. The change is radical. Her days of sexual innocence and ignorance have ended: she acquires a new kind of knowledge about her body; she becomes one of the initiates. Carrie’s mother maintained what she viewed as Carrie’s prelapsarian state as long as she could, but she has no control over bodily functions. Her daughter’s body will not obey her dictates, and the arrival of the period is seen as an act of rebellion against her dominance.

The shower sequence turns to horror for both heroines: Marion in *Psycho* is brutally murdered, while Carrie has to suffer the psychologically devastating, heartless attack of her peers. One might even associate this scene with another landmark text and its grisly ending: the communal stoning of a female cowering in fear in Shirley Jackson’s “The Lottery” (King’s concern with community construction and scapegoating mechanisms in *Carrie* reinforces this mental leap). Although not making the connection explicit, Douglas Keesey’s remark that the girls in the shower “pelt her [Carrie] with tampons like stones”²⁷ also suggests stoning, and the loss of control that is characteristic of mob mentality.

In the book, Carrie’s suffering continues when she is sent home from school: home, instead of being a place of refuge, brings only further pain, since her mother equates sexuality with sin. Margaret demonizes her daughter’s body and is convinced Carrie could have willed away the “curse” if she had restrained from sinful acts or thoughts: “O Lord,

²⁵ Briefel, “Monster Pains,” 22.

²⁶ Ibid., 22.

²⁷ Keesey, “Patriarchal Meditations of *Carrie*,” 39.

[...] help this sinning woman beside me here see the sin of her days and ways. Show her that if she had remained sinless the Curse of Blood never would have come on her. She may have committed the Sin of Lustful Thoughts."²⁸ Margaret hinders Carrie's growth and maturation in every possible way and forcefully attempts to repress her budding sexuality. Instead of enlightening her daughter about this threshold event, she resorts to physical abuse and locks Carrie up in a closet, "the home of terror";²⁹ where the girl is ordered to get down on her knees and pray for forgiveness. The dark, cramped space (filled with frightening religious images) is like a symbolic womb and Carrie soon reverts to a childlike state inside it, crying, feeling helpless, subordinated to her mother's rule, not an agent of her own life.

This terrible day, however, also marks the beginning of a slow process of claiming more and more control over her life and distancing herself from her domineering mother. She consciously starts to devote attention to her body, testing its limits, carefully experimenting with her re-discovered telekinetic abilities, even doing weird "exercise sessions."³⁰ There had already been sporadic occurrences of her telekinetic powers during her childhood, but she fully repressed these memories: "but now there was no denying the memory, no more than there could be a denying of the monthly flow."³¹

Relying upon this "wellspring of power",³² her attempts to break free from the confines of her home intensify. The turning point arrives when she is invited to the school's Spring Ball, a highly important ritual in the adolescent world. This event triggers a clash of wills between mother and daughter, during which Carrie refuses to back down. Probably for the first time in her life, she says "no" to her mother, meanwhile clearly expressing her will: "I only want to be let to live my own life. I ... I don't like yours."³³ She also warns Margaret that "things are going to change around here",³⁴ signaling that she will refuse to be trodden down in the future and that the previously unbalanced power relations will be tipped in her favor, from now on.

One of the girls who participated in the shower room cruelty, Chris Hargensen, decides to take revenge because, when she refuses to comply with the school punishments for what they did to Carrie, she is barred from attending the Prom. The ball is a pivotal

²⁸ King, *Carrie*, 54.

²⁹ *Ibid.*, 53.

³⁰ *Ibid.*, 75.

³¹ *Ibid.*, 87.

³² *Ibid.*, 87.

³³ *Ibid.*, 92.

³⁴ *Ibid.*

event in the novel, since it provides the occasion for another classmate, Sue Snell, to make reparation for her participation in Carrie's humiliation by behaving unselfishly. As an act of atonement, Sue decides to "lend" her boyfriend, Tommy, the most popular boy in the school, to Carrie as her date for the night (this has a clear, fairy-tale-like ring to it, and many critics have pointed out the similarities between King's novel and Cinderella).³⁵ At the Prom, we are witness to Carrie's transformation from ugly duckling to a beautiful swan, and the long-desired acceptance from her peers seems to be realized. One of her classmates, upon meeting this new version of Carrie, admiringly exclaims: "You look so DIFFERENT. [...] You're positively GLOWING."³⁶ Later, she muses upon what has happened in the following way: "It was as if we were watching a person rejoin the human race."³⁷ However, only short-lived happiness is Carrie's lot, and her dream soon turns to nightmare.

Thanks to Chris's manipulation of the votes, Carrie is elected Prom Queen. At the very moment of her triumph, during her coronation, Chris dumps two buckets of pig blood on her, eerily replaying the shower scene: Carrie, once more drenched in blood, is horribly exposed in front of spectators who are watching her humiliation. Another parallel between the two blood-soaked scenes is the jarring juxtaposition of a pleasurable moment with one of horror: in the shower, Carrie was enjoying a moment of quiet intimacy and peace, relishing her body under the water, and her coronation ceremony similarly assumed a dream-like quality. In both cases, the sudden appearance of blood signals the destruction of the magic of the moment. Prom Night turns into utter horror when Carrie's repressed rage erupts with frightening force and with her telekinetic powers she sets the school on fire, killing almost everyone.

Destruction and death follow in her path as she wreaks havoc on a large part of the town, on her way home. Margaret, completely deranged by this time, awaits her daughter with a butcher's knife. She seriously wounds Carrie, but she still has time to stop her mother's heart with the power of her mind. The dying Carrie is subsequently found by Sue in a deserted parking lot. A telepathic connection is established between them, and Sue witnesses Carrie's death in a very intimate way. "Sue tried to pull away, to disengage her mind, to allow Carrie at least the privacy of her dying, and was unable to. She felt that she was dying herself and did not want to see this preview of her own eventual end."³⁸

³⁵ Douglas E. Winter in *The Art of Darkness* ([London: New English Library, 1989], 34) and Linda Badley in *Writing Horror and the Body* ([Connecticut: Greenwood Press, 1996], 67).

³⁶ King, *Carrie*, 134.

³⁷ *Ibid.*, 155.

³⁸ *Ibid.*, 211.

What Sue glimpses seems to suggest there is no Heaven, no light, no redemption for Carrie, only "the black tunnel of eternity."³⁹ Readers of the novel are disturbed by this dark dénouement since, having had direct access to Carrie's mind, they feel only sorry for her and cannot join in society's condemnation of her (condemnation which, ultimately, goes unchallenged).⁴⁰

During the course of the novel, Carrie is variously referred to as "Typhoid Mary", "witch", "monster" or "devilspawn."⁴¹ Her witch-like status, her ungovernability, her obvious otherness, all present a threat to the purity and stability of the community. According to Dani Cavallaro, societies strive to "classify and explain the abnormal so as to reassert by implication their notions of normality and stability",⁴² and in the aftermath of the tragedy, Carrie's case is analyzed ad infinitum by the authorities. What the girls did (forcefully distancing themselves from Carrie and what she represented, in order to construe their identity in relation to the abhorred Other) is repeated, on a major scale, by society, which has subjected her to the same "strategies of exclusion"⁴³ employed during the Salem witch trials. Edward Ingebretsen claims those trials served as "a socialized rhythm by which a community defined the parameters of the acceptable by repudiating the unacceptable"⁴⁴ and describes witchcraft as being "functional rather than personal."⁴⁵ He also points out that the names of Martha Corey and Martha Carrier, both executed in Salem, resonate in Carrie's name.⁴⁶

In her book on disaffirmative horror fiction, Linda Holland-Toll argues that a so-called "human monster", like Carrie, is the product of the community, which is responsible for forcing "monsterhood" upon her.⁴⁷ This process of demonization has ill-fated consequences. By Prom Night, society's demarcation lines are so entrenched that it is impossible for Carrie to cross them. Her attempts to conform, to be accepted by her peers, to

³⁹ Ibid., 212.

⁴⁰ These feelings are also reflected by the author: in an interview with Douglas E. Winter, King explicitly stated that "I never viewed Carrie as evil. I saw her as good. When she pulls down the house at the end, she is not responsible" (Winter, *The Art of Darkness*, 37).

⁴¹ King, *Carrie*, 96, 88, 133, 88.

⁴² Dani Cavallaro, *The Gothic Vision* (London: Continuum, 2002), 173.

⁴³ Holland-Toll, *As American as Mom, Baseball, and Apple Pie*, 80.

⁴⁴ Edward J. Ingebretsen, "Cotton Mather and Stephen King: Writing/Righting the Body Politic," in Lant and Thompson, *Imagining the Worst*, 28.

⁴⁵ Edward J. Ingebretsen, *Maps of Heaven, Maps of Hell* (New York: M. E. Sharpe, 1996), 62.

⁴⁶ Ibid., 20.

⁴⁷ Holland-Toll, *As American as Mom, Baseball, and Apple Pie*, 77.

become an integral part of the social fabric, result in tragedy. However, since her status is imposed upon her from the outside, readers also feel pity along with the horror. When she lashes out to punish the people who have made her life miserable, she succumbs to her assigned role and deliberately chooses to act as a monster.

Of particular interest in Carrie's construction as a monster is how firmly her monstrosity is grounded in her body. Her peers reject her partly because of her physical unattractiveness: being slightly overweight, having ugly skin, not wearing make-up or fashionable clothes, she is far removed from the embodiment of ideal femininity. Nevertheless, her body is also the source of her power and mystery: her telekinetic abilities (which can be seen as an explosion of her repressed rage) are related to bodily functions, since they reach their full potential as she reaches her full feminine potential, i.e., child-bearing age.

The other novel I would like to examine is *Misery*, a highly autobiographical work, reflecting King's views on authorship, creativity, and his connection with the reading public. At the same time, it also brings into focus "the destructive, potentially castrating nature of women",⁴⁸ with a monstrous female as its protagonist. It is the story of Paul Sheldon, world-famous author of a series of historical romances featuring the brave and beautiful heroine Misery Chastain. Although he enjoys financial prosperity due to the *Misery* books, Sheldon looks down on these works and hopes to gain the critics' admiration with what he considers his "serious fiction". When he embarks on a journey to celebrate the completion of his first "non-Misery" novel, *Fast Cars*, he is surprised by a snowstorm, and drives his car off the road. He is rescued by Annie Wilkes, a former nurse, who takes the seriously wounded man to her isolated farmhouse and nurses him back to health. The woman, who defines herself as his "number-one fan",⁴⁹ subjects Paul to various physical and psychological tortures and turns him into her pet writer, forcing him to write a novel just for her (in the process resurrecting Misery, who died in the last *Misery* book).⁵⁰

King gives a twist to the common Gothic plot of a villainous figure holding a fragile victim in captivity: in this case, the victim is male, and the victimizer, the updated Gothic villain, is a female serial killer. The weird connection between Annie and Paul can be interpreted in multiple ways: they may be seen as trapped within the context of a *victim-victimizer*, a *reader-writer*, or a *mother-child* relationship. However, a common

⁴⁸ Tony Magistrale, *Stephen King: The Second Decade, Danse Macabre to The Dark Half* (New York: Twayne Publishers, 1992), 126.

⁴⁹ Stephen King, *Misery* (Great Britain: New English Library, 1987), 6.

⁵⁰ Paul's predicament also echoes that of Scheherazade (albeit with a gender reversal) who similarly must tell tales because her life depends on it.

thread running through all these approaches is the attention given to the body and its sensations.

If we concentrate upon the *victim-victimizer* aspect of the novel, it should be pointed out that Paul is subject to constant monitoring. According to Jack Morgan, this is a clear “marker of victimization”,⁵¹ since Paul’s personal space is frequently invaded, and he is stripped of any sense of privacy (he even has to relieve himself in Annie’s presence). Along with the psychological terror, Paul also suffers on a physical level: Annie invades his body with IV tubes, needles, and pre-operation shots, disrupting the integrity of the skin, cutting him open. Skin is “a fragile container”,⁵² a delicate boundary separating the inside and the outside, and damage to it might shatter the image of the proper, clean self. The familiar body can be easily turned into an uncanny object if it is injured, and Paul gapes in horror at himself the first time he pulls back the blanket to confront the aftermath of the accident: “he stared with horror at what he had become below the knees.”⁵³

Annie, the victimizer, is an embodiment of the monstrous feminine, a castrating female, who symbolically emasculates the male hero. Utilizing phallic weapons (axe, knife), on two different occasions she carries out amputations to punish Paul, and although he loses “only” a foot and a thumb, dismembered limbs always evoke castration anxieties.⁵⁴ To make it even more clear, Annie explicitly threatens him with the dreaded act: “You’re lucky I didn’t cut off your man-gland. I thought of it, you know.”⁵⁵ No wonder, then, that Paul lives in constant fear of literal castration: “He was suddenly, utterly sure that she meant to pull the knife from the wall and castrate him with it.”⁵⁶

To further underline Paul’s position as victim, King repeatedly uses images of oral rape. *Misery* begins with Annie pulling Paul out of the wreckage of his car. At one point, his breathing stops and she has to resuscitate him. “Then there was a mouth clamped over his, [...] and the wind from this woman’s mouth blew into his own mouth and down his throat [...] and [...] he smelled her on the outrush of the breath she had forced into him the way a man might force a part of himself into an unwilling woman.”⁵⁷ Though Paul is dis-

⁵¹ Jack Morgan, *The Biology of Horror* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002), 84.

⁵² Kristeva, *Powers of Horror*, 53.

⁵³ King, *Misery*, 42.

⁵⁴ Sigmund Freud, “The ‘Uncanny,’” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed., James Strachey, vol. 17 (London: The Hogarth Press, 1955), 244.

⁵⁵ King, *Misery*, 296.

⁵⁶ *Ibid.*, 239.

⁵⁷ *Ibid.*, 5.

gusted by her breath, it proves to be the kiss of life: he later recalls "being raped back into life by the woman's stinking breath."⁵⁸ In a sense, Paul is forced into the position of a passive, female victim whose body is a playground for the enactment of her rapist's fantasies.

However, later on, this rape imagery returns with a vengeance, to constitute a curious framework to the novel. Paul and Annie's final battle starts with Paul pushing himself up from his wheelchair and tottering "erect on his right foot" while Annie is "writhing and moaning"⁵⁹ on the floor (she fell when Paul threw his typewriter at her). Natalie Schroeder calls our attention to the juxtaposition of the words "erect" and "moaning", which highlights the sexual undertones of the scene.⁶⁰ Then Paul falls on Annie, "lying squarely on top of her like a man who means to commit rape"⁶¹ and he crams his manuscript down her throat, silencing her: "*I'm gonna rape you, all right, Annie. [...] So suck my book. Suck my book. Suck on it until you fucking CHOKE.*"⁶² King challenges the "traditional" rape scene in the first chapter, but then he reverts to the conventional paradigm and lets the male hero (victim-turned-victimizer) subordinate the woman and commit his bizarre version of rape on her.

As Douglas Keesey has pointed it out, even though Paul is victimized for most of the time and occupies a feminine position confronting a woman characterized by her bulk, strength, solidity and her androgynous or downright masculine qualities ("She [...] seemed to have no feminine curves at all"⁶³), in the end he still emerges triumphant, reasserting traditional male dominance and authority.⁶⁴

To quote Montaigne, "Writing does not *cause* misery, it is born of misery",⁶⁵ and this statement proves to be a good starting point if we wish to focus on the *reader-writer* dimension. It illustrates that writing, traditionally considered a purely mental activity, is inseparable from bodily sensations. This is the lesson Paul learns from his horrible experi-

⁵⁸ *Ibid.*, 7. According to Kathleen Margaret Lant, Annie giving Paul injections and making him swallow pills (often thrusting her fingers inside his mouth) also evoke the image of rape. Kathleen Margaret Lant, "The Rape of Constant Reader: Stephen King's Construction of the Female Reader and Violation of the Female Body in *Misery*," in Lant and Thompson, *Imagining the Worst*, 174.

⁵⁹ King, *Misery*, 346, emphasis added.

⁶⁰ Natalie Schroeder, "Stephen King's *Misery*: Freudian Sexual Symbolism and the Battle of the Sexes," *Journal of Popular Culture* 30, no. 2 (1996): 145.

⁶¹ King, *Misery*, 346.

⁶² *Ibid.*, 347.

⁶³ *Ibid.*, 8.

⁶⁴ Douglas Keesey, "Your Legs Must Be Singing Grand Opera: Masculinity, Masochism, and Stephen King's *Misery*," *American Imago* 59, no. 1 (2002): 55.

⁶⁵ King, *Misery*, 109.

ence: how to “create meaning out of personal suffering.”⁶⁶ Annie, “who stimulates the fear of death,”⁶⁷ also serves as a catalyst, enabling him to regain his will to live, even revitalizing his creative energies. As the embodiment of the voracious reading public, demanding the return of her favorite heroine, Annie turns out to be his Terrible Muse,⁶⁸ inspiring him to write his best novel so far.⁶⁹ Paul himself reflects upon the irony “the woman had coerced him into writing what was easily the best of the ‘Misery’ novels”⁷⁰: “the story was turning out to be a good deal more gruesome [...] But it was also more richly plotted than any *Misery* novel since the first, and the characters were more lively.”⁷¹

Annie, overstepping her role as a fan and a reader, even becomes a “Merciless Editor”, who makes her dislikes known by chopping off various parts of Paul, in effect exercising “editorial authority over his body.”⁷² King seems to suggest with these brutal images that editors, who “mutilate” texts, cause almost physical pain to their authors, who consider the writings as parts of themselves.

So Annie’s role, in a certain sense, is to shock Paul into realizing that to perform as a writer, to be able to give his best, he also needs to descend to the level of physicality and turn even pain and suffering to his advantage. As his agent remarks after the gruesome ordeal: “*writers remember everything, Paul. Especially the hurts. Strip a writer to the buff, point to the scars, and he’ll tell you the story of each small one. From the big ones you get novels.*”⁷³ This is exactly what happened to Paul: the trauma prompted him to write a better work, wherein he was able to channel the anguish he had suffered in a positive way.

A new Paul emerges after the ordeal, more mature, both as a writer and a human being: in fact, his reassertion of masculinity is counteracted by the strengthening of the feminine part of his personality. In the very last sentence, he is described as weeping, while commencing a new, post-trauma novel. During his captivity, he often broke down and cried, and he seems to have carried over this sensibility (a quality primarily associated

⁶⁶ Magistrale, *Stephen King*, 131.

⁶⁷ Badley, *Writing Horror and the Body*, 60.

⁶⁸ Tabitha King claims Annie is “a metaphor for the creative drive itself” (Michael R. Collings, “A Chronological Look at the Books,” in George Beahm, ed., *The Stephen King Companion* [Kansas City: Andrews and McMeel, 1995], 269).

⁶⁹ Lant reminds us that in the opening “rape” scene Annie literally inspired Paul, filling his lungs with air during the mouth-to-mouth resuscitation she performed (Lant, “The Rape of Constant Reader,” 171).

⁷⁰ King, *Misery*, 221.

⁷¹ *Ibid.*, 182.

⁷² *Ibid.*, 116, 312.

⁷³ *Ibid.*, 258.

with females), into his new life. Owing to this re-connection with the feminine dimension, he is even capable of feeling sympathy for his tormentor: having spent months under her roof, he finds himself "feeling a little sorry for Annie Wilkes", and he is even capable of seeing "the woman she might have been if her upbringing had been right or the drugs squirted out by all the funny little glands inside her had been less wrong."⁷⁴

It is highly interesting to observe how Paul and Annie continue to exchange roles and overlap each other as the novel progresses (as was also the case with the *victim-victim-izer* scenario). Though at first it seems that the division of the roles of *reader-writer* is very clean-cut, we soon learn that Annie herself is also an author: she keeps a scrapbook entitled "Memory Lane" filled with newspaper articles about her killing sprees. While working as a nurse at various hospitals, she had murdered several patients whose lives she judged pointless (because of their terminal illnesses, or birth defects). In a certain sense, her book is her art, the work of her life: in her psychosis, she probably thought she was liberating people from their suffering, acting like an Angel of Mercy. Much to his horror, Paul discovers that the last article in the scrapbook reports him missing. In a very real sense, he has become a part of Annie's book. He has every reason to fear for his life even if he complies with Annie's command to complete the new Misery novel, since all the people mentioned in the scrapbook ended up dead.

There exists a strange dynamic between Paul and Annie, pulling them ever closer, so close indeed that he thinks that "part of his imagination had [...] actually *become* Annie."⁷⁵ He is able to think like her and, in a sense, his survival depends upon his ability to predict her responses to certain actions (he correctly guesses, for example, that if he threatens her with withholding the last chapters of his new book, she will be so upset that she will act less cautiously, giving him a chance to attempt escape).

They are more similar than meets the eye, since both of them have developed addictions: Annie is hooked on Paul's novels in the same way as he is hooked on Novril, the powerful painkiller she administers. In an apt metaphor, King likens the craving for fiction to drug dependency and calls this "her fix", the "*gotta*,"⁷⁶ as in 'I *gotta* find out what happens next': the feeling one gets when it is impossible to put down a book, when one feels compelled to go on, to read the next page or the next chapter. "*I had a certain passive hold over her. The power of the gotta. It turned out to be a pretty passable Scheherazade*

⁷⁴ Ibid., 329, 334. Once again, King's opinion mirrors the protagonist's feelings: "In the end, I felt that Annie was almost as much to be pitied as to be feared" (Stephen King, *On Writing* [New York: Scribner, 2000], 168).

⁷⁵ King, *Misery*, 206.

⁷⁶ Ibid., 266.

*after all.*⁷⁷ Paul is convinced that it is the “*gotta*” which had kept them both alive – and it had, for without it she surely would have murdered both him and herself long since.⁷⁸ However, he also falls under the spell of the “*gotta*”, and is almost as curious as Annie to see the ending of the new novel: “Still, he had decided to live. Some part of him [...] had decided he could not die until he saw how it all came out.”⁷⁹

As a conclusion to this *reader-writer* dimension, it is important to note that entire chapters of the new *Misery* novel are reproduced in the book. These are also signaled visually since a different font is used. Later, when Paul starts using a pencil instead of the typewriter, we are confronted with handwritten pages. According to Lauri Berkenkamp, with the two texts placed side by side, King succeeded in blurring the “boundaries between reality and fiction, life and art.”⁸⁰ We are involuntarily drawn into Paul Sheldon’s fictional world and are explicitly reminded of our role as reader by being placed in Annie’s position: we are reading the same book, *Misery’s Return*, as she. Thus, King establishes a link between his real readers and his fictional number-one-fan, adding a metafictional dimension to his text.

A further dichotomy the novel explores is the one existing between *mind* and *body*. Linda Badley considers the book an “allegory of writing out of bodily misery”,⁸¹ since it is mainly concerned with Paul’s daily suffering, his agony and his slow emergence out of the haze of pain, re-acquiring his sense of self and the strength to survive. While Paul considers himself a being ruled by the mind, he is reminded throughout the narrative of being a creature of the body as well. Physical demands and needs (hunger, thirst, the craving for painkillers) are superimposed over everything else. In fact, as Clare Hanson points out in her article, “Stephen King: Power of Horror”, Paul tried to banish misery from his life in the dual sense of killing off a tiresome heroine with the same name (whom he had come to see as symbolic of the prostitution of his art), but also in the concrete physical sense of banishing meaningless pain.⁸² His definition of “misery” embraces both concepts: “As a common noun it meant pain, usually lengthy and often pointless; as a proper

⁷⁷ *Ibid.*, 271.

⁷⁸ *Ibid.*, 267.

⁷⁹ *Ibid.*, 262.

⁸⁰ Lauri Berkenkamp, “Reading, Writing and Interpreting: Stephen King’s *Misery*,” in Tony Magistrale, ed., *The Dark Descent* (Westport: Greenwood Press, 1992), 210.

⁸¹ Badley, *Writing Horror and the Body*, 60.

⁸² Clare Hanson, “Stephen King: Powers of Horror,” in Brian Docherty, ed., *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King* (London: Macmillan Press, 1990), 151.

one it meant a character and a plot, the latter most assuredly lengthy and pointless."⁸³ Annie, however, demands that Misery return, so Paul is forced to bring the character back to life. At the same time, Annie keeps in mind the primary meaning of "misery" and makes sure Paul's life abounds in prolonged pain.

Thus, in this dichotomy of *mind/body*, Paul is revealed to be a creature not exclusively of the mind (an important lesson for his development both as a writer and a man). When Annie hides him in the basement during a routine police check of the premises, he realizes that "in the dark he thought with his skin."⁸⁴ This sentence sums up neatly how the two dimensions, our thinking processes and our physicality, are inextricable. Ultimately, this will prove to be essential to Paul's ability to survive, to find a way out of captivity.

A further proof of this *mind/body* interconnectedness is how Paul uses the typewriter to help him recover both mentally and physically (it was given to him by Annie, to write the new novel). Escaping into a fictional world, disappearing through a "hole"⁸⁵ in the paper to leave behind Annie's warped world, is Paul's method of achieving mental freedom. It represents his creative force and the power of his words. However, he also uses the typewriter to gain back his physical strength: doing lifting exercises with the heavy machine, he reinforces his muscles in order to be able to fight his tormentor when the occasion arises.

As opposed to Paul, Annie's ties to the body are constant throughout the narrative. She is often described in terms of her physicality: she is "a big woman",⁸⁶ strong, solid, unattractive, and smelly. Suffering from manic depression, she is a victim of her illness, subordinated to terrible mood swings and erratic behavior patterns. This disease of the mind subjugates her body, controls her personality, and renders her life miserable.

Her former profession also accentuates her link with the physical dimension of existence: as a nurse, she had to attend to the physical needs of the patients under her care, so she is well aware of the implications of the vulnerability in which Paul finds himself. By withholding his medication, food, or water, she demonstrates her power over him. She literally holds the power of life or death in her hands, becoming in a way similar to Paul (another role reversal), who wields the same power over his fictional characters' lives via his role as a creator: "*a writer is God to the people in a story.*"⁸⁷

⁸³ King, *Misery*, 260.

⁸⁴ *Ibid.*, 307.

⁸⁵ *Ibid.*, 163.

⁸⁶ *Ibid.*, 8.

⁸⁷ *Ibid.*, 39.

Finally, I would like to examine how Annie and Paul's relationship parallels the *mother-child* bond. In a sense, the novel details Paul's development from a state of childlike dependency to autonomy and independence. A symbolic return to the womb, a place of safety and oneness with the mother, where all his needs are taken care of, might seem attractive at first. Paul is infantilized and regresses to "the stage of infant orality as he greedily sucks"⁸⁸ the painkillers from Annie's fingers: "She brought him two every six hours, first announcing her presence only as a pair of fingers poking into his mouth (and soon enough he learned to suck eagerly at those poking fingers in spite of the bitter taste)."⁸⁹ In parallel with his becoming totally dependent on her for medication, food and water, Annie adopts a parental role, as a caring, nurturing mother (spoon-feeding, bathing and changing Paul), calling him "a very stubborn little boy."⁹⁰ However, this all-encompassing mother figure also threatens his individuality and stunts his growth (as was the case with Carrie). It is no wonder that Paul compares himself to unfinished entities like a "tadpole" or a "blubbling ball of protoplasm";⁹¹ which echo a "preoedipal, sexually undifferentiated stage."⁹²

Paul needs to break away from this devouring mother, repeating the process of separation after having been reborn during the near-death experience of the car crash. To quote Clare Hanson, "Annie, like the mother, *must* exist in order for the self and the text to begin to be born, in the primary movement of abjection."⁹³ There are some evocative images in the novel which clearly suggest this birth process, beginning with his 'rebirth' in the opening pages, when Annie literally pulls him out of his car. Once, when Annie goes to town, Paul tries to leave his room, but his wheelchair gets stuck in the doorway. "In the end he was able to squeeze through – barely"⁹⁴ and the baby's passage through the birth canal is evoked in our minds. When he hears Annie returning, he breaks down and starts to cry in desperation and horror. The memory conjured up in his mind stems from his childhood, when having stolen a cigarette from his mother, he was surprised by her sudden return, "knowing he was caught, knowing he would be spanked."⁹⁵ This incident was a similar gesture of rebellion, a step on the road to independence.

⁸⁸ Schroeder, "Stephen King's *Misery*," 139.

⁸⁹ King, *Misery*, 9.

⁹⁰ *Ibid.*, 49. Paul repeatedly uses the word "maternal" to describe Annie's look or grin (*ibid.*, 15, 21).

⁹¹ *Ibid.*, 198, 353.

⁹² Keesey, "Your Legs Must Be Singing Grand Opera," 66.

⁹³ Hanson, "Stephen King: Powers of Horror," 150.

⁹⁴ King, *Misery*, 90.

⁹⁵ *Ibid.*, 100.

In a perceptive comment tying together almost all these interpretative possibilities, Linda Badley notes that the book draws a trajectory from total disempowerment and victimization to a sense of empowerment and manly individuation, entailing a recovery of the feminine, essential to a writer's life.⁹⁶ She further adds that "*Misery* is also [...] about writing and the body: the experience of the body, "feminizing" embodiment, and the body as text."⁹⁷

According to Jack Morgan, a primary aim of literary horror is to put its readers in touch with a "sense of their own physicalness."⁹⁸ In the case of the King novels that have been analyzed, this "lesson" extends also to the protagonists: both Carrie and Paul become more attuned to their body's sensations, developing a more intimate bond with their "fleshly reality."⁹⁹ Carrie's body is the source of her supernatural power, yet it also causes her anguish: her victimized position (in relation to her peers) is partly due to her physical unattractiveness and clumsiness. Paul, on the other hand, needs to reintegrate the bodily dimension into his life and his writing. While his broken body puts him in an extremely vulnerable position, the overriding physical imperative to evade pain also prompts him to new heights of creativity, both in his new novel and in his hatching an escape plan.

The bodily focus of horror reminds us, again and again, that we are creatures of flesh and blood, and that pain is an intrinsic part of human existence. The genre dramatizes our "mortal vulnerability, centralizing it for our feeling and contemplation." While watching a horror movie, or reading a horror story, we "confront in ritualized form our physical precariousness."¹⁰⁰

To defend the curious taste and seemingly unhealthy attraction of horror aficionados to representations of our fragility, I would like to conclude with a quote from horror grand master Clive Barker, who suggests "valuing our appetite for the forbidden rather than suppressing it", and states that "our taste for the strange, or the morbid, or the paradoxical, is contrary to what we're brought up to believe, a sign of our good health."¹⁰¹

⁹⁶ Badley, *Writing Horror and the Body*, 61.

⁹⁷ *Ibid.*, 59.

⁹⁸ Morgan, *The Biology of Horror*, 74.

⁹⁹ *Ibid.*, 91.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 69, 73.

¹⁰¹ Clive Barker, "Surviving the Ride," in Tim Underwood and Chuck Miller, eds., *Kingdom of Fear: The World of Stephen King* (Kent: New English Library, 1988), 57.

THIS IS HOW THE WORLD ENDS: TWO EXAMPLES OF A MEDIEVAL TOPOS

CLIFFORD DAVIDSON

In the early fourteenth century, during the Great Famine – that is, around a quarter of a century before the arrival of the bubonic plague in 1348–49 – England suffered from spectacular harvest failures due to climate change (the Little Ice Age), food shortages, and inflation, along with dynastic turmoil and social unrest.¹ The extent of the disruption, extreme as it was, not surprisingly provided fertile grounds for ruminating about the End of History. The *Holkham Bible Picture Book* (British Library Add. MS. 47682), dated by Lucy Freeman Sandler between 1325 and 1335,² is a unique work that encapsulates the End as part of the traditionally established story, and, in its handling of the conclusion of history, concludes by presenting a narrative culminating in images of the Fifteen Signs of Doomsday that, in context, is intense and vivid. The style of illustration in the book is vernacular, compellingly expressed, as indicated in the exhibit catalogue *Art of Chivalry*, “in large-scale figures, crowded compositions and harsh colours, the streaky shading recalling *opus anglicanum*.”³ A lack of the gaudiness of gold and silver coloration,⁴ usually encountered in high-end illuminated manuscripts on parchment, befits the earnestness of its message in speaking to its audience.

¹ See Philip Slavin, “Market Failure during the Great Famine in England and Wales,” *Past and Present*, no. 222 (2014): 9–49; also for relevant information and further bibliography, though focusing on the Continental predicament, Adam Franklin-Lyons and Marie A. Kelleher, “Framing Mediterranean Famine: Food Crisis in Fourteenth-Century Barcelona,” *Speculum* 97 (2021): 40–76. Slavin suggests a parallel with the Great Potato Famine in Ireland and elsewhere in Northern Europe, including Scandinavia. The latter, affecting Norway, falls within family memory in my case – i.e., my great grandfather’s time, as relayed to me by my father, who was born in 1889.

² Lucy Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts 1285–1385*, 2 vols. (New York: Oxford University Press, 1986), 2:106. Others have dated the manuscript earlier, some suggesting a time closer to the aftermath of the English defeat in the battle of Bannockburn (1314).

³ Jonathan Alexander and Paul Binski, eds., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200–1400* (London: Royal Academy of Arts, 1987), 286.

⁴ First noticed by Montague Rhodes James, “An English Bible-Picture Book of the Fourteenth Century (Holkham MS. 666),” *Walpole Society* 11 (1922–23): 2. Its present shelf mark was given to the manuscript after it was acquired by the British Museum (now British Library).

A century later John Lydgate's presentation of the *Dance of Death*, with its attendant designs as subsequently painted in the Pardon Churchyard at St. Paul's Cathedral in London, was also a reflection of the national angst in a time of epidemics, which recurred in waves, and national trauma.⁵ But a little-known (undated) 88-line poem by Lydgate (c.1375–c.1449) provides a distinct contrast to the *Holkham* version of the Fifteen Signs. This is "The Fiftene Toknys aforne the Doom", contained in British Library MS. Harley 2255 (fols. 117–118v), and copied by a known scribe, John Shirley.⁶ Here Lydgate produces a rather abstract version of a legend about what was believed would culminate in an inevitable future event. To be sure, a general interest in the End of Time might have seemed a normal concern in a century characterized by Sylvia Thrupp as "the golden age of bacteria".⁷

The Manuscript. The artist of the *Holkham Bible Picture Book* has been identified as a layman and talented professional, a Londoner from the evidence of his miniatures, who was commissioned to do the work by an anonymous Dominican friar, both of them pictured together on the first page of the manuscript.⁸ Some notion of an original plan for the book is given on this page also by a banner held by an angel. It was apparently to be a conventional depiction of central events of Christian history – i.e., the birth of Jesus, his Passion, miracles, the latter including popular infancy episodes from the Apocryphal gospels.⁹ No mention is made in the outline of the extensive dramatization of the Creation,

⁵ See Clifford Davidson and Sophie Oosterwijk, *John Lydgate: The Dance of Death, and Its Model, the French Danse Macabre* (Leiden: Brill, 2021).

⁶ For a recent study of this manuscript, see Stephen R. Reimer and Pamela Farvolden, "Of Arms and the Manuscript: The Date and Provenance of Harley 2255," *Journal of the Early Book Society* 8 (2005): 239–60, and see Eleanor Prescott Hammond, ed., *English Verse between Chaucer and Surrey* (1927; repr. New York: Octagon Books, 1969), 79. The poem was edited by Henry Noble MacCracken, *The Minor Poems of John Lydgate*, EETS, s. e. 107, (London: 1911; repr. New York: Oxford University Press, 1962), 117–20.

⁷ *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrupp*, ed. Raymond Grew and Nicholas Steneck (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977), 118.

⁸ This page is an inserted leaf. For facsimiles, see William Owen Hassall, *The Holkham Bible Picture Book* (London: Dropmore Press, 1954), hereafter Hassall; and *The Holkham Bible Picture Book: A Facsimile*, with commentary by Michelle Brown (London: British Library, 2007); hereafter Brown. The illuminations are conveniently shown in color on the web at, accessed January 27, 2022, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&illID=34267>. For what is known about the history of this book, its discovery and a description of its content, see James, "English Bible-Picture Book," 1–27.

⁹ For discussion of the final organizational plan of the book, see Brown, *Holkham Bible Picture Book*, esp. 25–7. Brown also usefully provides translations of the accompanying texts and glosses provided by the scribe. The Anglo-Norman texts were transcribed by Frederick P. Pickering, *The Anglo-Norman Text of the Holkham Bible Picture Book* (Oxford: Basil Blackwell, 1971), which also contains much valuable commentary.

the Fall, or the significant contrast between Cain and Abel as models of good and evil that seems meant to be applicable to contemporary events in Edward II's reign (1307–27). Nor is there any notice in this list of the events to be associated with the End of History, notably the Fifteen Signs of Doomsday, presented in the book in the order established by the *Historia Scholastica* of Peter Comestor.¹⁰ The patron's motive in commissioning the book may be revealed in the order that the workmanship should be very fine, suitable to show to "a riche gent" (a rich merchant, or an aristocrat?). This explicitly indicates that the artist must produce a product that will influence a person or persons of power, an audience implied also by the textator's use of Anglo-Norman French—a language not understood by the lower Middle English-speaking classes.¹¹ There is also an interestingly little hint on this page that flattery was *not* to be the book's intent: the inclusion of a small image indicative of the troubled age – a seated monkey looking into a mirror, a conventional symbol of vanity and irrationality.

The monkey image may then be seen to be connected to the content of the next two pages, fol. 1v suggesting a pessimistic view of the human condition, the striving of men for authority,¹² especially those who are dominated by their own ambition. This is revealed in esoteric form in the Wheel of Fortune, being turned at its center by a crowned Lady Fortuna, her eyes wide open.¹³ She is "that which happens", *Fate* (Anglo-Saxon *wyrd*) the goddess who elevates the one who would be king (*regnabo*), the one who is monarch at the top (*regno*), but the goddess also causes the decline of the one who has fallen (*regnavi*) – and so is responsible for the debasement of the one who has lost all power (*sine regno*). The latter is quite possibly, as Michelle Brown suggests,¹⁴ a reflection of the status of Edward II himself and other failed hopefuls to power in the period when the book was produced. Is power, authority over others, simply ambiguous at its center, where the wheel turns? Or is it God who possesses ultimate control?¹⁵ The next miniature sharpens this question.

¹⁰ For the various versions of the Signs, see William W. Heist, *The Fifteen Signs Before Doomsday* (East Lansing, MI: Michigan State College Press, 1952), passim (the *Holkham Bible Picture Book* does not receive notice in this wide-ranging study). See also the chart comparing the major branches of the motif in Shannon Gayk, "Apocalyptic Ecologies: Eschatology, the Ethics of Care, and the Fifteen Signs of Doomsday in Early England," *Speculum* 96 (2021): 36–7.

¹¹ Pickering, *Anglo-Norman Text*, xiv.

¹² Women too must be included, however – for example, Isabella, King Edward II's queen.

¹³ On Fortune, see especially Frederick P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages* (Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1970), 168–222; Pickering, *Anglo-Norman Text*, xvi.

¹⁴ Brown, *Holkham Bible Picture Book*, 31.

¹⁵ Cf. Pickering, *Anglo-Norman Text*, 71.

Fol. 2r is remarkable for its image of God, distinguished by a cross-nimbus that designates him as the Trinity: an image here of God the Creator in the center of the cosmos as the *Logos*, i.e., Wisdom, with a pair of compasses in open position.¹⁶ He is encircled by the orbit of the sun and the moon, and above are the heavens. Here, ominously, the archangel Michael, normally present in Last Day iconography, is seated and acting as a judge as he will among souls at the Last Judgment. On his left, he is turning away those angels who were followers of Lucifer in rebellion against the deity; at his right are the obedient angels who have remained loyal. These, with hands held in prayer, hands joined (*unctus manibus*), are being welcomed to remain in bliss instead of being consigned to the place of darkness, the open hell mouth which below is spewing red flames across the entire bottom of the cosmos – the place prepared for the violent, the dishonest, the ones who in this life hate and lie.

Good and evil are already potentially present within the envelope of time, antecedent to the crimes of our mythic first parents. Indeed, the End of History is already implied in its beginning, even as the deity creates all things that exist in this earth, including Adam and Eve, who are set together to care for Eden, the walled garden of Eden where birds sing and fruit is brought forth (fols. 2v–3v). The events that happen here will resonate to the end of time as the formerly innocent and nude figures of the first people succumb to the wiles of the serpent, who has an attractive woman's head (resembling in this respect a lady of the royal court),¹⁷ a bird's torso, and a body coiled around the forbidden tree. Eve, the first to eat, is described in the inscription in Anglo-Norman French as "tro feble", reflecting the limit of her culpability as the first human to disobey God on account of her gullibility.¹⁸ Below in the same image, Adam and Eve, attempting to hide their nakedness with vine leaves, are expelled from the garden into the outer world by an angel, whereupon (fol. 4v), presided over by a Cherub with a flaming red sword,¹⁹ they must labor (tilling and spinning) and bring forth children. Their progeny, Cain and Abel, will reflect the fate of humanity, the two ultimate potentialities of the human race.

¹⁶ See John B. Friedman, "The Architect's Compass in the Creation Miniatures in the Later Middle Ages," *Traditio* 30 (1971): 419–28.

¹⁷ See John K. Bonnell, "The Serpent with a Human Head in Art and the Mystery Play," *American Journal of Archaeology*, 2nd ser. 21 (1917): 255–91.

¹⁸ See St. Augustine for the implication that actually Adam's sin was the greater since Eve was deceived, while Adam ate knowingly (*The City of God*, trans. Marcus Dods [Random House, 1950], 459, 14.11). Questions open up here about the freedom of the will, and even of God's potential responsibility in the Fall.

¹⁹ Genesis 3:24.

The two sons, Cain and Abel, as depicted on fol. 5, represent the two potentialities, one a reprobate, the other a model of obedience. At the top, Adam, like Abel in a sheep-skin garment, gestures his satisfaction and disapproval to his sons as he observes their annual sacrifices: Abel's sheep is picked to please God, Cain's choice of the poorest quality wheat, adulterated with tares, to perform the minimum necessary, and this unwillingly. The sacrificial fires demonstrate the effect of their performance of duty: Abel kneels in prayer as the smoke ascends "to heaven", while Cain's fire fails to ignite fully and casts forth an ugly smudge. Worse yet, the smudge "descendyt" to mingle with flames in the mouth of hell, which is literally a demon's head with horns, piercing eyes, and teeth that mock Cain for his hypocrisy. The scene below on this page returns to a previous time, here Adam commanding his sons, the wheat farmer and the herdsman, to enact their sacrifices, with gestures revealing their attitudes, compliant and hostile. Then on fol. 5v, Cain, the hostile son, who had been designated by St. Augustine as the "archetype of crime",²⁰ "de grant envie" kills his brother (still holding his shepherd's crook) with the jawbone of an ass.²¹ Thereafter, at the right, God, appearing with a cross nimbus as the Trinity, is looking on, his gestures indicative of his cursing of Cain. The reprobate, to hide his crime, seems to be attempting to bury his brother in a shallow grave. In the *Holkham Bible Picture Book* he is a perverse model of strife and contention, the kind of unbending behavior that bedeviled Edward II's reign and an example of those who were regarded to be doing the Devil's work in the realm in those years. Such persons may be expected to be extraordinarily busy fomenting strife as the Last Days approach.

Extreme strife is indeed the case when the artist arrives at the final section of the manuscript, entirely devoted to the End of History. Fol. 39v depicts the destruction of the Temple in 70 C.E. and a prophet ("Jeremiah", a mistake for Jerome) rolling out a scroll which announces that Signs of the End will appear when the extreme wickedness of the people, greedy and irrational, will incite them to hide in terror from the sight of dislocations in the heavens. Members of all ranks of society, clergy and lay, quake in fear. The sun and the moon are darkened, behind a cloud; animals emerge from the ground and roar. Then, on fol. 40r (upper image), there is a confused mob of men, a king, mounted, and knights in chain mail, fighting and dying; the inscription in the manuscript cites the lust for power and authority gained by force, signs of the deadly sins of pride, envy, and covetousness. In the image below, the commons, in less adequate protective gear, are also

²⁰ *City of God*, 482, 15.5.

²¹ See Meyer Shapiro, "Cain's Jaw-Bone That Did the First Murder," in *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art* (New York: Braziller, 1979), esp. 48; and also the chapter on the iconography of Cain in my *History, Religion, and Violence*, Variorum ser. (Aldershot, Hants., U. K.: Ashgate: 2002), 251–66.

engaged in lethal warfare.²² M. R. James credibly believed that these miniatures made reference to the artist's own "troubulous" times,²³ and they are especially endowed with the "high, at times shrieking" emotional pitch attributed to this work by Sandler.²⁴ Pickering sees here a "cry of social protest."²⁵ All, representing the legacy of Cain, likewise reflect the cutthroat state of politics in the times, the disintegration of order and the tyranny of violence in the time of Edward II, but also specifically announce the hope that the final Judgment Day will not be delayed.

The Fifteen Signs, inspired by various esoteric, biblical, and legendary sources, themselves are presented in vivid tableaux, which, in their imagining of the "tribulation", are described by Hassall as "almost surrealist".²⁶ The initial three Signs are condensed into a single miniature, above, in which on the first day the seas rise up, making a high wall of wavy blue lines on which fish swim about, then on the second day (not illustrated but noted by the textator) fall so as almost to disappear from sight. On the third day great fish, meant to represent whales, with wide open mouths and sharp teeth, roar in fear. Below, on the fourth day, the sea, indicated by horizontal stripes of blue, burns with orange-red flames rising above it. At the right, grass and trees are transformed so that all are shown to be oozing blood.

On the sixth day, the top of the page presents, on the left, houses and castles tumbling in the wake of an earthquake, indeed all buildings, steeples and towers falling over, all collapses. Trees are uprooted. On the right, on the seventh day great stones being thrust apart, then are fiercely slammed together. Below (the eighth day), the earth trembles and shakes, moved by a hand, presumably of God, reaching out of the cosmos, which is marked out by clouds and stars. The result is a confused orb of color, with greens and oranges predominating. At its right, on the ninth day, the circular earth is leveled and flattened, according to the ringing words of Isaiah: "Every valley shall be exalted, and every mountain and hill shall be made low, and the crooked shall become straight, and the rough places plain [i.e., flat]." ²⁷

²² For detailed discussion of the armor and protective gear, see the appendix by James Mann, in Hassall, *Holkham Bible Picture Book*, 157–60.

²³ James, "English Picture-Bible," 26.

²⁴ *Ibid.*; Sandler, *Gothic Manuscripts*, 106. Pickering sees here a "cry of social protest" (*Anglo-Norman Text*, 122).

²⁵ Pickering, *Anglo-Norman Text*, 122.

²⁶ Hassall, *Holkham Bible Picture Book*, 6. The principal source for the "tribulation" at the End of History is Matthew, 24.

²⁷ Isaiah 40:4; cf. Luke 3:5.

Further marvels are to be revealed on the tenth through fourteenth days (fol. 41v). The scribe's glosses explain that, on the tenth day, those who have been hiding themselves in caves in terror now come forth but are lacking in speech and confused, while on the eleventh day the dead shall arise, in shrouds or nude, among their tombs. At the bottom of the page, the stars, like little yellow orbs encircled by flames, are falling from the orb of the cosmos onto the earth (day twelve), while under a blue sky to the right (day thirteen) all the living will die and be brought back to life, tonsured monks, kings, a bishop, some nude, others in clothes or vestments.

On the fourteenth day (fol. 42, above) the orb of the earth and all under the heavens will go up in flames as the world and the sky burn. Then, below a long inscription on a scroll announces the scene that will appear at the Second Advent when Christ is descending in the eastern sky with the sound of thunder in a cloud suspended in the air, the orbs of the sun and the moon (with a human face looking out) at his right and left. An angel at his right holds a cross and grave clothes, while the one at his right raises a lance with vexillum²⁸ and also holds the crown of thorns, in design like the relic given to the King of France by the Byzantine Emperor Baldwin II in 1239 and displayed at Sainte-Chapelle in Paris.²⁹ (These, along with the cross and nails, are the physical Signs of the Passion.) The depiction of Christ places emphasis on the display of the Five Wounds "que yl sufryt por nos", most famous of all as objects of devotion.³⁰ At the four corners of the image angels blow long trumpets of shining brass, the Last Trump, from the four corners of the earth. Below, two of the trumpeters raise their instruments toward the risen souls among objects intended to represent tomb covers. The dead have now arisen, all nude, representatives of the lowly and the great, wearing miters and crowns, men and women. And all, as the scribe has written, are now restored to thirty years of age rather than retaining their age at the time of their death. Thus they will go to the Judgment in the "valeye de losaphat".

The actual Judgment there will be illustrated on the verso of the final folio, when Christ, now seated as judge, is again shown displaying his five wounds, colored deep red, his hands turned in gestures of approval (his right) and rejection (his left) toward the resurrected figures, who will be destined for either heaven or hell – the ones on his right, kneeling (the page is smudged), or on the left, the damned. Here appearing in the pres-

²⁸ The lance represents the weapon that was used by the centurion Longinus, who inflicted the wound in Christ's side with it. See, for example, Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars* (New Haven, CT: Yale University Press, 1992), 243–46.

²⁹ See Ethelbert Horne, "The Cross of Thorns in Art," *Downside Review* 53 (1935): 48–51.

³⁰ See Douglas Gray, "The Five Wounds of Our Lord," *Notes and Queries* 208 (1963): 50–1, 82–9, 127–34, 163–68.

ence are the Instruments of the Passion: the cross, three nails held by an angel, another holding the lance and crown of thorns. The time of hope of salvation has passed, however, for the ones who are condemned. All of them are stripped nude, members of all ranks of society, including a bishop and a king, tonsured monks and a woman, destined to be captured, encircled by a chain (the presence of red pigment indicates that it is hot). The chain is attached to the neck of a furry devil with horns who will pull them all toward hell.

In the lower left segment of the image, the association of music and harmony with bliss is being emphasized as angels in a balcony play instruments, a trumpet and portatif organ with metal pipes and a keyboard. Below them, two angels welcome three nude figures, souls, to invite them to enter the gate of heaven. By contrast, indicative of the day which is also a "day of vengeance", described by John Mirk to be "cruell", "ferdfull", and "horrybull",³¹ the condemned are treated to horrific punishment, boiled in cauldrons over an open hellmouth, one apparently made to swallow a snake. Nude figures, including a man with a pair of small scales (a money changer?), and an alewife with a pot of flaming ale held on her head, are being carried piggy-back by furry devils. One of the demons pushes a wheelbarrow full of nude figures toward the place of punishment, the open, gaping hell mouth. One could expect that in addition these ugly devils, demonic creatures, would have been imagined to emit a foul odor, perhaps the stink of feces and death about them.³² As the scribe has written, those who enter heaven will have "grande ioye", while the condemned will have only pain without respite, not even on one day a week.

The Poem. Lydgate's "Fifftene Tokynys aforne the Doom" opens with a credit to St. Jerome as the presumed originator, his authority derived from "inspiracioun", and then proceeds to an invocation of holy Scripture as a reminder of Judgment Day – the beginning of a very conventional versification of the text in the *Golden Legend* (*Legenda Aurea*). Each of the Signs will be set out by roman numerals designating the number of the day when it occurs, beginning with the "First day" when "the se shal ryse on heighte / Above al hillys" to fifty cubits, then on the second it will fall nearly out of sight, while "Wilde beestys" roar "vpon the flood." On the third day, birds, fish, and animals everywhere come out, trembling and complaining, moaning loudly; enigmatically, this noise is said not to have been "maad in veyn, / For what they mene, God shal knowe alloone". Then on the

³¹ John Mirk, *Festial*, ed. Theodor Erbe, EETS, e. s. 96 (1905; repr. Millwood, NY: Kraus, 1987), 3; as quoted in Clifford Davidson, *History, Religion, and Violence* (Aldershot, Hants.: Ashgate, 2002).

³² See Thomas H. Seiler, "Filth and Stench as Aspects of the Iconography of Hell," in Clifford Davidson and Thomas H. Seiler, eds., *The Iconography of Hell* (Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 1992), 122–40, who cites, among other references, Dante's *Inferno* ("tristo fiato," canto 11.12).

fourth day, the water and sea “Shal brenne as ony flawme light”. Continuing, on the fifth day, a “bloody” dew falls upon herbs, trees, and fowls, which fly away “for feer” and fail to eat or drink so as to lose their strength, entirely in terror of the Last Judgment.

And so the poem carries on. The sixth day: “Grete Castellys” and towers fall to the ground, and there are “Fyry floodys” [*fiery thunderbolts will pour out of the setting sun and run across the sky – Golden Legend*³³] which spare nothing “tyl al be wast and spent” – flames which reach up to the edge of the “firmament”. The seventh day: Stones crash together, breaking into “four partyes” and falling; only God “in his hih maieste” knows what this means. On the eighth day, there will be an earthquake so severe that nothing can stand, while on the ninth high “mounteyns tourne into poudir” so that the earth becomes totally flat. On day ten, men emerge from caves disoriented and “renne abroad” like raving drunks or madmen, “Dedly pale and devoyde of blood”. No one speaks to another, not even brothers. The eleventh Sign, allegedly found in Scripture, has bones of the dead rising up and standing on their tombs all day [*so that the dead will be able to come out – Golden Legend*], a dreadful sight.

Day twelve: On this “mor dredful” day, the stars will fall with “firy leveve [trains] and ferful violence”, while all the beasts will come out onto a field and make noises, crying and howling, too afraid to eat. On the thirteenth day, all who are alive will die “echon”, and then arise “With othir bodyes to come to lyve ageyn”. Then, on the fourteenth day the heavens and the earth are consumed by flames and are reduced to “asshes dede”. Finally, on the fifteenth day, “as Seyn Jerom pleynty doth devise,/ Hevene and erthe al newe shal be sene,/ And alle bodyes shal that day aryse”.

Lydgate then added the following lines, not in Jacobus’s account in the *Golden Legend*:

As this doctour [Jerome] setteth the emprise
Of this mateer, God graunte, as I wisse,
Afor this day that al men been so wysel
Thorough Christes passioun, that they may come to bliss.

Lydgate’s poem thus ends on an irenic note, quite different from the sharply visualized final section, including the Fifteen Signs series, in the *Holkham Bible Picture Book*. In this his words here are perhaps consistent with his lifelong determination as a court poet not to cause dissension. He took upon himself to avoid fomenting division in the realm, even

³³ I have included a few cases of variance in which Lydgate departs from Jacobus de Voragine, citing *The Golden Legend* for convenience from the translation of William Granger Ryan (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 8–9.

when there was much that could have been challenged. Lydgate was, as Paul Strohm has noted, “a wholehearted ally determined in no respect to offend.”³⁴

Implications. These works, Lydgate’s poem and the illustrated *Bible Picture Book*, are not of course unique examples of the Fifteen Signs in the literature and art. Other prominent examples appeared in the late Middle Ages in such media as stained glass – e.g., the famous window in All Saints North Street, York, based on the account given in the *Pricke of Conscience*, and alabaster carvings now preserved in the Victoria and Albert Museum and the British Museum.³⁵ There are also records, noted by Philip Nelson, of a guild at Boston possessing “a table [altarpiece] of alabaster with the story of the dome” in 1534, and an “altar of Doomsday” at Great St. Mary’s, Cambridge, in 1550.³⁶ Nor have versions of the Apocalypse failed to endure even to the present day, indeed nowadays in abundance, especially among fundamentalist Christian and fringe members of other Abrahamic faiths.

In our unstable times, “visionary” thinking can emerge even in the strangest places, even, for example, in rumors of calculations of the End derived from a reading of Mesoamerican calculations, known to be erroneously understood, from ancient glyphs. In one prediction, based on a Mayan calendar purporting to summon up world-ages of 5,126 years, the End was to come with an apocalyptic event occurring on December 22, 2012. In another, the End was supposed to occur when the earth would collide with a planet, sometimes named Niburi, which never existed in reality or, apparently, even in Mayan prognostication.³⁷ We have here fantasies of the kind often grasped at by conspiracy theorists and their ilk. Obviously, the world did not end in December 2012.

³⁴ Paul Strohm, “Hoccleve, Lydgate, and the Lancastrian Court,” in *The Cambridge History of Medieval English Literature* (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1999), 657–58. Lydgate’s contemporary, Hoccleve, as Strohm notes, could cautiously arrive in 1413 at approval of fomenting division, but only if required to protect the Church or one’s own properties – a standard of ethics at considerable variance from biblical ethics, though one that all too often resembles moral principles encountered in our own century among the very rich.

³⁵ See Clifford Davidson, “The Signs of Doomsday in Drama and Art,” *Historical Reflections/Reflexions Historiques* 26 (2000): 223–46; Francis Cheetham, *English Medieval Alabasters* (Oxford: Phaidon, Christie’s, 1984), 314–16; Philip Nelson, “A Doom Reredos,” *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire* 70 (1918): 67–71.

³⁶ Nelson, *op. cit.*, more recently mentioned in Paul Williamson et al., *Object of Devotion* (Alexandria, VA: Art Services International, [2010])

³⁷ The origin of a planet named *Niburiderives* from Sumerian myth. For information about the Mayan calendar I am especially indebted to Mark van Stone, and to his useful handbook, *2012: Science and Prophecy of the Ancient Maya* (Thcaélel Press, 2010).

A színháznak már a reformkorban kiemelt szerep jutott a kialakulóban levő modern magyar nemzeti kultúra és identitás megteremtésében. A forradalom és szabadságharc után még tovább erősödött ez, hiszen a bécsi kormányzat a magyar nyelv használatát a nyilvános tereken igyekezett korlátozni, a magyar nemzetállami eszmény ellenében az ország multietnikus jellegét hangsúlyozta, a politizálás korábbi terei bezáródtak, és a sajtóellenőrzési szabályok nyomán a nyomtatott szövegeket szigorú hatósági ellenőrzés alá vonták. A színház a nemzeti és politikai közösségi összetartás életője volt a kortárs városlakó értelmiség és polgárság számára, a magyar nyelv szentélye. Egyik főhősünk, a színész és színigazgató Molnár György így fogalmazott: „Az 50-es évek nagy megpróbáltatásai alatt jó részt a színházat tartotta fön a nemzeti nyelvet, a magyar nemzetiséget; táplálta és szította a reményt, a szebb jövőt; buzdított, bátorított a színpadra menekült költők műveivel, dalaival; ébresztett a régi hősök példáival és megállította az elcsüggedést országszerte!”¹ A színpadi darabok nagy előnye volt, hogy a szöveggel szemben a gesztusok, a mozdulatok, a zene, a színpadkép számos jelentésszférával gazdagíthatta a darabot, melyek rendőri eszközökkel nehezen voltak ellenőrizhetők. A rendőri hatóságok így leginkább egyes darabok előadásának általános tiltásával igyekeztek korlátozni a színházi előadásokban benne rejlő politikai mozgósító erőt. Kielezett politikai szituációkban még inkább igaz az, hogy a kultúra olyan társadalmi praxis, „melynek segítségével egy közösség megkonstruálja, értelmezi és működteti saját identitását.”² Az irodalom ebben az évtizedben valóban a nemzeti identitás demonstrálásának és erősítésének legfontosabb eszközévé vált.

Az 1850 novemberében kiadott belügyminiszteri rendelet szerint minden új bemutandó darab előadásához az adott tartomány kormányzójának/helytartójának az engedélye kellett. Ha a darab megkapta azt, abban a tartományban később is előadhatónak minősült, de a helyi hatóságok adták meg mindig a konkrét engedélyt egy-egy színtársulat előadásaira. Ugyanakkor a darabra szóló általános engedélyt „a nyilvános rend indokaiból” bármikor vissza lehetett vonni. A helyi rendőri hatóságok hatáskörébe tartozott az egyes

¹ Molnár György, *A színpad és titkai*, 2. kiad. (Budapest: Müller Gyula, 1875), 107–8.

² Szőnyi György Endre, „Shakespeare és a kulturális reprezentációk elmélete,” *Filológiai Közlemények* 53, 3–4. sz. (2007): 154.

előadások felügyelete, jogosultak voltak az előadásokat megtiltani, sőt már megkezdett előadást is felfüggeszteni.³

Az évtized végére világossá vált azonban, hogy az uralkodói abszolutizmus kormányzati rendszere és a nemzetállamiság minden elemét tagadó összbirodalmi centralizmus társadalmi és politikai energiája szétporladt, a zsákutcából kifelé vezető utakat kell keresni. Az 1860 októberében kibocsátott uralkodói pátens, az ún. októberi diploma visszatérést hirdetett a korlátozott alkotmányossághoz, a birodalmi centralizmussal szemben a tartományi önállóság óvatos újra megerősítéséhez. Magyarországon az 1848. áprilisi törvények előtti közjogi állapot helyreállítását ígérte az uralkodó módosításokkal, miközben kizárta e törvények elismerését. A helyreállított kancellária és helytartótanács azonban nem tudta kézben tartani az újjászervezett önkormányzati vármegyéket, amelyek az 1848. áprilisi törvények helyreállításának zászlaját emelték a magasba. Ennek jegyében nem ismerték el a neoabszolutizmus idejében létrejött rendőrigazgatóságokat és -biztosságokat, amelyek székhelyvárosaikban korábban mind a helyi rendfenntartó funkciókat, mind pedig az ún. államrendőrségi funkciókat ellátták. A színházrendészet a sajtófelügyelet részeként az államrendőrségi teendőkhöz tartozott. 1860 telén, 1861 tavaszán a helyi városi tanácsok azonban tetteleg átvették a rendőri hatóságoktól a színházfelügyeletet: kiadták a játsszási engedélyeket a vándorszíntársulatok számára, felügyelték a színházi előadások rendjét. A színház immáron a magasra szökött nemzeti lelkesedés intézménye lett, számos olyan darab került újra műsorra, amely 1848/49 időszakában tűnt fel, hogy azután egy évtizedre száműzve legyen a hazai színpadokról. Emellett számos új alkalmi darab is született, jobbra az 1848/49-es dicsőséges politikai és katonai küzdelmekre emlékeztetve, vagy a böhözat eszközeivel kifigurázva az 1850-es évtized ágenseit és viszonyait. Ez már ezekben a hónapokban is konfliktusokhoz vezetett az országban állomásozó katonai parancsnokok, rendőrigazgatók, illetve a helyi közigazgatási hatóságok között. A helytartótanács és kancellária vezetői láthatólag, ha kompromisszumok árán is, de inkább elsimítani igyekeztek a konfliktusokat.

A színingazgatók a nemzeti elkötelezettség mellett jól felfogott érdekből is igyekeztek a felfokozott politikai közhangulatnak megfelelő darabokat válogatni – telt házak reményében. A *Győri Szemle* például 1861. július végén arról értesítette olvasóit, hogy Szuper Károly színingazgató társulata a város társadalmi életét „nem csekély mértékben fogja felrázni aluszékonyágából”, hat előadást tervez olyan darabokkal, melyek „a mostoha körülmények miatt a színpad deszkáiról leszorítva valának”. „Kötelességünknek tartjuk a tiszt-

³ "A' belügyministeriumnak 1850-diki november 25-kén kelt rendelete," *Magyarokronaországot illető Országos Törvény- és Kormánylap*2 (1851): 139–43.

telt közönséget figyelmeztetni a kínálkozó élvezetes estékre, használják fel az alkalmat, mert ki tudja, nem áll-e oly jövő a küszöbön, mely e darabokat oda számüzi ismét, hol 12 évig tartó álmukat szenderegtek.”⁴ Az előadni kívánt darabok Johann Coronini-Cronberg gróf altábornagy, magyarországi hadparancsnok szerint a következők voltak: *II. Rákóczi Ferenc fogsága*, *Világosvári gyásznapok* (Gaál Gyula), *Kipfelhauser és családja* (Bolond Miska), *Frakk és cylinder végpusztulása* (Bús vitéz), *Honvéd-huszárok*, *A szőnyi csata 1849-ben* (Honfalvi K.), *A vörös sipkás* (Németh János). A helytartótanáctól azonnali közbeavatkozást várt. A helytartótanács azt volt kénytelen válaszolni, hogy az elsőt, valamint a Honvéd-huszárokat „bizonyos megszorítás mellett” már engedélyezték, viszont a másik három kifogásolt darab esetén elrendelték, engedélyeztetés végett azonnal terjesszék fel a forgatókönyvet a helytartótanácsához.⁵ Ugyanekkoriban azonban már Aradról vagy Bállassagyarmatról is érkeztek hírekek ezeknek a daraboknak a tervezett bemutatásáról.⁶ Október elején egy negyedik társulat készült Makón *A vörös sipkások* előadására, s ekkor már határozott tiltást rendelt el a helytartótanács.⁷ A vándortársulatok láthatólag hetek alatt ismertté tettek egy-egy darabot szerte az országban.

Szigligeti Ede *II. Rákóczi Ferenc fogsága* című darabja volt az, amely a legtöbb fejtörést okozta a rendőri és katonai hatóságoknak. A darab 1848 novemberében Pesten a Nemzeti Színházban került bemutatásra, amikor a politikai szakítás már megtörtént a magyar kormányzat és a dinasztia, illetve a bécsi politikai vezetők között, s csak idő kérdése volt, hogy a császári hadsereg megjelenjen Magyarországon, s kezdetét vegye a szabadságharc. *II. Rákóczi Ferenc* alakja önmagában kerülendő volt a színpadon, de az irodalmi mű-

⁴ Lásd a *Napló* című rovatot: *Győri Közlöny*, 1861. júl. 25.; Coronini átirata a helytartótanács elnökségéhez, Buda, 1861. júl. 29., feljegyzés a helytartótanács 1861. július 31-i üléséről. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár D 212 Magyar királyi helytartótanács, Könyv- és színművizsgálati osztály, 16. kútfő: „Színművek” Nr. 8.a.

⁵ Coronini hadparancsnok átirata a helytartótanács elnökségéhez, Buda, 1861. júl. 29., feljegyzés, a helytartótanács július 31-i üléséről. MNL OL D 212 5. doboz 16. kútfő: „Színművek” Nr. 8.a; a *Frakk és cylinder* című darabot is engedélyezték a Nemzeti Színházban előadni 1861 májusában. „Frakk és cylinder. Eredeti vígjáték egy felvonásban”. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár N. Sz. F95. (A kézirat végén a rendőri engedély dátuma: 1861. május 22.) Nincs nyoma, hogy a Nemzeti Színházban előadták volna végül a darabot; vö. „Kipfelhauser és családja. Eredeti vígjáték 2. felvonásban.” Uo., MM 6629; Dálnoki Gaál Gyula, „Görgei és a világosvári gyásznapok. Eredeti történeti drama 5 felvonásban. 1861. január 13-án”. Uo., MM 4680.

⁶ Prenninger nagyváradi rendőrigazgató két jelentése a helytartótanács elnökségéhez, Nagyvárad, 1861. aug. 1., júl. 14. MNL OL D 212 16. kútfő Nr. 9., 11.a; lásd a *Hány hét a világ?* című rovatot: *Nefelejts*, 1861. aug. 11.

⁷ Levélfogalmazvány Csanád megye első alispánjához, Buda, 1861. okt. 2. MNL OL D 212 16. kútfő Nr. 14.a.

vek lapjain is, mivel a Habsburg kormányzat mint az utolsó magyar fejedelemre tekintett Rákóczi, akinek alakja önmagában a Habsburg-ellenes küzdelmek szimbólumának számít. Nem véletlen, hogy a darab bemutatásakor is fergeteges sikert aratott. A szüleitől elszakítva, jezsuiták kezére adott fiatal Rákóczi alakját elevenítette meg, aki túljár fogvartatói eszén, s eljut a szabadságharc meghirdetéséig. Ahogy Jókai és Petőfi folyóirata, az *Életképek* írta: „És hallottátok volna azt a felzajgó lelkesedést, mit Zrínyi Ilona buzdító szavai idéznek elő, mint mikor a szél lecsap a tengerre s millió hullám veti föl magát egy szavára, letörülve arcáról a magára hazudott ég tükörképét. [...] S végre, mikor a távolban a lelkesítő Rákóczi-induló megszólal, a tömeg fölördít, mintha mindegyik szívének legérzékenyebb húrján volna találva, egy kitartó névtelen kiáltás emeli a levegőt, minden arc ragyog, minden szem sír, minden kéz tapsol vagy oldalához kap és fegyverét keresi.” A darab azután még egyszer, 1849. június közepén is előadásra került, hogy azt követően hosszú évekig eltűnjön a repertoárból.⁸

1861 tavaszán azután a már említett Molnár György újíttotta fel a darabot, amikor vidéki színtársulati évek után engedélyt kapott társulatával a budai Színkörben fellépni. Molnár meggyőződése volt, hogy a színigazgatók figyelmének előterében „első sorban tehát az eredeti színmű-irodalom, és Schakespeare [!] – Molière, másod sorban a kiválóbb idegen művek” kell, hogy álljanak, pályadíjak kiírásával is igyekezett kortárs drámák születését elősegíteni.⁹ Másrészt a nemzeti program elkötelezett hirdetője és híve volt, aki törekedett színházával hozzájárulni a nemzeti lelkesültség fenntartásához és erősítéséhez. Ehhez a leghathatósabb eszköznek éppen Szigligeti darabja bizonyult. A helytartótanács először nem engedélyezte a darab előadását, azután a pest-budai rendőrigazgatóság véleménye ellenében mégis hozzájárultak, „csekély szóbeli kihagyásokkal”, s így május 17-én bemutatathatták.¹⁰ Természetesen ez alkalommal is zajos sikert aratott a darab, ehhez hozzájárult a gondos rendezés is. A hátul nyitott színpad háttérében látszott a gellérthegy-i Citadella, a neoabszolutizmus katonai uralmának jelképe, ami a darabban szereplő Tokaj vára volt immár. „Partényi csipős célzással kiemelve, a gellérthegy-i várra mutatva, hogy »minden

⁸ „Rákóczi Ferencz fogsága. Eredeti történeti drama 5 felvonásban. Irta Szigligeti Eduard. 1848^{ban}”. OSZK Színháztörténeti Tár MM 6752; Nemzeti Színházi Műsorkataszter, uo., Ms 132/18. kötet f. 65; *Életképek* 4, 20. sz., 634, 1848. november 12; vö. Rédey Tivadar, *A nemzeti színház története: Az első félszázad* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937), 231.

⁹ Molnár, *A színpad és titkai*, 115; Molnár Shakespeare művészetének nagy híve volt. Vö. Molnár György, *III. Rikárd király* (Szabadka: Schlesinger Sándor, 1878).

¹⁰ Privitzer István, a helytartótanács alelnökének jelentése Forgách Antal gróf magyar kancellárhoz, Buda, 1863. máj. 28. MNL OL D 185 M. kir. udvari kancellária, elnöki iratok 1863:616; Pukánszky Kádár Jolán, *A Budai Népszínház története* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1979), 39.

várat bevettünk már, nem sokára ezt is lefűleljük» jelentőssé lőn és falrengető tapsokra ragadta a közönséget.” Majd „Rákóczy a végscénában ágyu dörgések közt és indulózene alatt lóháton és nagyszámu lovas kísérettel vágatott a messze háttérből a Tisza hidján a szinpad előterére”. Molnár mint rendezőt egyébként is a látványelemek gondos megtervezése jellemezte,¹¹ hirdette, hogy a történet előadásához hozzátartozik a zene, a tánc, a mozdulat, kép,¹² s ez alkalommal is gazdagon élt ezekkel. Nem véletlen, hogy május végétől a Nemzeti Színház is gyorsan műsorára vette a darabot Szigligeti rendezésében, szeptember végéig ott is többször (máj. 24., 26., 31., jún. 2., júl. 7., szept. 27., 29.) előadásra került.¹³

1861. június 5-én szintén Molnár társulata mutatta be új darabként Almási Balogh Tihámér – Balázs Frigyes: *A honvéd Huszárok* című népszínművét, ami a másik bombasiker hozta el számára. Amint Pukánszky Kádár Jolán fogalmaz, „ebben a darabban látta a magyar közönség először a szabadságharcot. Mintha szép álom lett volna, ébredés a dermesztő elnyomásból.” volt is benne minden, „diszitmény, toborzó, tánc, zene, magyar indulók, magyar nóták, magyar dicsőség, hazaszeretet”. A szövegekönny szerint az első felvonásban népdalként elhangzik a „Lajos bácsi azt üzenté”, de csak ennek kihagyásával engedélyezte a darabot a helytartótanács.¹⁴

Igaza lett azonban a *Győri Szemle* újságírójának: e darabokat újabb kényszerű szendergés fenyegette. 1861. augusztus végén Ferenc József feloszlatta a magyar országgyűlést, s tovább éleződött a politikai feszültség, a megyék tiltakoztak a feloszlátás ellen, s már felkészültek a közeledő rendeleti kormányzás időszakára, passzív ellenállást hirdetve. Az

¹¹ Molnár György, *Világostól Világosig: Emlékeimből. II. Könyv. A budai népszínház második ciklusáig 1848–1867* (Arad: Ungerleider Albert, 1881), 309. Vö. Molnár „a kor legfejlettebb színházi kultúrájától tanulva, a legkorszerűbb szinpadra alkalmazások mestere volt.” M. Császár Edit, *Molnár György, a rendező* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1964), 85; „Én azonban eredeti darabjaimat – a hol csak lehet díszítések – nagy menetek – pompázó kiállításokkal adatom – nagy és különös figyelemmel, még az utolsó apród, csatlós, őrs szerepére is – külön-külön színészt tartok, azért vagyunk 45^{en} – hogy így aztán az összhangzást valami ügyetlen statista vagy szabólegény által ne zavarjam...” Molnár György, *Önéletrajzi jegyzetek*. OSZK Kt. Kézirattár Fol. Hung. 1226. A magyar nyelvű kéziratokat modernizált helyesírással idézem – *D. Á.*

¹² Vö. Szőnyi György Endre, „A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása,” in Tóth Szergej, szerk., *Társadalmi változások – nyelvi változások: Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében. A XXII. MANYE Kongresszus előadásai* (Budapest / Szeged: MANYE, 2013), 62.

¹³ Nemzeti Színházi Műsorkatásztér, OSZK Színháztörténeti Tár Ms 132/18. kötet f. 65.

¹⁴ „A honvéd Huszárok vagy A Nagy Sarló Győzelem. Eredeti népszínmű 3 felv. dalokkal és tánczall írta Balázs Frigyes és Almási Tihámér. Zenéjét Erkel Gyula, Idő 1848–1849,” OSZK Színháztörténeti Tár MM 6537; helytartótanácsi levélfogalmazvány a nagyváradi rendőrigazgatóhoz, Buda, 1861. júl. 18. MNL OL D 212 16. kútfő Nr. 11.a; Pukánszky Kádár, *A Budai Népszínház története*, 42. Maga Molnár visszaemlékezésében azt írta, a „Kossuth Lajos azt üzenté” dal nagy sikert aratott, nem tudjuk azonban, a helytartótanácsi tiltás ellenére valóban elhangzott-e a dal az előadásokon, vagy sem. Molnár, *Világostól Világosig*, 310.

1861. július végén kinevezett kancellár, Forgách Antal gróf hiába igyekezett konszolidálni helyzetét, az 1861. november 5-én kihirdetésre került uralkodói rendelet feloszlatta az egy évvel korábban választott helyi és megyei közigazgatási testületeket, átmeneti rendeleti kormányzást vezetett be, a rendteremtésbe bevonva a katonaságot is. A megváltozott politikai erőviszonyok a színházügy terén is azonnal éreztették hatásukat. Már szeptember–októberben felhatalmazta Ferenc József a magyarországi katonai parancsnokokat, hogy a sértő előadásokat tiltsák be, sőt akár zárjanak is be színházakat.¹⁵ A rendőri hatóságok is elérkezettnek látták az időt, hogy tettleg visszaszerezzék egykori államrendőrségi hatáskörüknek azokat az elemeit, amelyeket a megelőző hónapokban elveszítettek, mindekenélőtt a színházfelügyelet terén. Hosszas egyezkedés és tárgyalások végén Pálffy Móric gróf, akit az uralkodó 1861. november 5-én helytartóként a magyarországi közigazgatás csúcsára helyezett, 1863. március 23-án rendeletben szabályozta a kérdést. Eszerint új színdarabok bemutatására az engedélyt a helytartótanács elnöksége (azaz saját elnöki irodája) adta ki, de a rendőri hatóságok véleményének kikérése után, s újra a rendőri hatóságok felügyelték a színház előadásokat, hogy ellenőrizzék, a színrehozatal megfelel-e a benyújtott szövegvéleménynek, megfelelő-e az öltözet, és így tovább. A „rögtönzésbeli túlcsapongások vagy a színdarabok helyben hagyott szövegének szántsándékos mellőzése” miatt büntetések kiszabása is a területileg illetékes rendőrigazgató vagy -biztos hatáskörébe tartozott.¹⁶

Hogy mi számított tiltandónak, az országos hadparancsnokságnak a helytartótanács-hoz 1861. október 1-jén intézett átirata foglalta össze: Eszerint e „válságos és a szenvedélyek árával anélkül is elborított időkben” „minden oly előadások, melyek vagy a fennálló törvényekkel ellenkeznek, és erkölcsiséget sértenek, vagy pedig a múlt időkben hazánkban előfordult forradalmi eseményeket előtűntetve a vallásos hitet, a felséges uralkodó ház iránt tartozó kegyeletet, a birodalmi törvényes kapcsolatot, a kormányt s annak akár polgári, akár katonai rendű közegeit s az ország lakosai különböző osztályait és nemzeti ségeit sértik, végtére pedig a politikai napi eseményekre vonatkozó vélemények és irányzatok iránt türelmetlenséget gerjesztenek”, betiltandók.¹⁷

Nézzük meg, hogyan is működött ez a gyakorlatban. Amikor 1866 áprilisában, immáron a provizórium végeztével, de még a közjogi kompromisszum megszületése előtti átmeneti időszakban a rendőrségi hatáskörök kérdése s azzal a színházak felügyelete újra

¹⁵ Vö. Deák Ágnes, *„Zsandáros és policzjós idők”: Államrendőrség Magyarországon, 1849–1867* (Budapest: Osiris Kiadó, 2015), 107.

¹⁶ Uo., 109.

¹⁷ A helytartótanács irata az uralkodóhoz, Károlyi László alelnök, Havas József és Rácz Mihály aláírásával, Buda, 1861. okt. 9. MNL OL D 189. Magyar királyi udvari kancellária, általános iratok 1861:15 672.

a politikai viták napirendjére került, Joseph Worafka pest-budai rendőrigazgató összeállított egy listát arról, hogy a rendőrigazgatóság 1851. januári felállítása óta hány színdarab került betiltásra.¹⁸ A listán összesen 26 darab szerepelt: 14 német s 12 magyar nyelvű színdarab. Köztük klasszikus munkák, Goethe *Egmontja*, Schiller *Tell Vilmosa* és *Fiescoja* (az előbbi kettő német, az utóbbi magyar nyelvű változatban), a kor legtermékenyebb magyar színpadi írója, Szigligeti Ede munkái közül három is: A már említett *II. Rákóczi Ferenc fogsága* (történeti dráma 5 felvonásban), *Laczkfi Imre* és *Constantin* (mindkettő eredeti történeti szomorújáték 5 felvonásban). Emellett találunk a listán még egy magyar történelmi drámát: *Apafi Mihály*; Haray Viktor tollából (eredeti drámai korrajz, 4 felvonásban s előjátékkal Jókai Mór *Erdély aranykora* című regényéből). S azután természetesen nem hiányozhatott az 1849. tavaszi dicsőséges honvéd hadjárat győztes nagysallói csatájára emlékeztető, már említett *A honvéd Huszárok* (népszínmű 3 felvonásban). Megtalálhatjuk azonban a könnyed szórakoztató, frivol műfajok reprezentánsait is, elsősorban külföldi darabok átdolgozásaként: *Die Mönche* (Lustspiel in drei Abtheilungen nach dem französischen von M. Tenelli), *A szerelmes pap* (vígjáték két felvonásban, Laurencia és Clainville után, fordította Csepreghi Lajos). De található itt olyan kortárs német darabok is, amelyek Abraham Lincoln meggyilkolását vitték (volna) színre: ezzel a címmel két darab is felkerült a listára (August Lang, illetve Stellröm tollából).

Láttuk, ezek között akadtak olyan darabok, amelyeket korábban már előadtak, leginkább 1848-ban vagy 1861 első felében. Az említett klasszikus darabok közül Schiller *Fiescoját* még 1837-ben mutatta be a Nemzeti Színház, s azután évente egyszer előadták, így volt ez 1848-ban is, amikor október 17-én került műsorra. Feltehetőleg 1861 első felében merülhetett fel a terv, hogy színpadra kerüljön, de erre vonatkozóan nincsenek információink. A Nemzeti mindenesetre majd csak 1867 augusztusában tűzte újra műsorára.¹⁹ Hasonló a helyzet a *Tell Vilmos*sal is, azt a Habsburg-házra való közvetlen utalás miatt csak 1848 novemberében mutatta be a Nemzeti Színház (nov. 25., 26.), majd 1849. június elején még egyszer színpadra került, hogy utána majd száz évet (1940) kelljen az újabb bemutatóra várni. Igaz, Rossini operája viszont ugyanezen címmel szerepelt az 1864/65. évad műsorában. A német színpadokon viszont egy-egy vendégjáték alkalmával bemutatásra került Schiller műve már 1848 előtt is, de 1849–1867 között nincs adat erre. Felte-

¹⁸ Worafka pest-budai rendőrigazgató jelentése a helytartótanács elnökségéhez, Pest, 1866. ápr. 12. Melléklet: „Verzeichniß derjenigen Theater Stücke, welche seit dem Bestehen der Ofen-Pester k.k. Polizei Direktion, als zur Aufführung unzulässig erkannt wurden.” MNL OL D 191. Magyar királyi helytartótanács, elnöki iratok 786.IV.1866. A listát közli Deák Ágnes, *Suttogások és hallgatások: Sajtó és sajtópolitika Magyarországon, 1861–1867* (Budapest: Osiris Kiadó, 2018), 335–36.

¹⁹ Nemzeti Színházi Műsorkataszter, OSZK Színháztörténeti Tár Ms 132/15. kötet f. 87.

hetőleg 1849 után is valamely ausztriai színész pest-budai vendéggjátéka apropóján merülhetett fel a terv, hogy előadják.²⁰ Goethe *Egmontja* magyarul a Nemzeti Színházban majd csak 1870-ben került bemutatásra, Szigligeti Ede fordításában, Beethoven zenéjével. A német színházakban azonban, szintén vendéggjátékok alkalmával, már a reformkorban megismerkedhetett azzal a magyarországi közönség; nem tudjuk, mikor került fel az 1849 utáni pest-budai rendőrségi tiltott listára.²¹

Worafka rendőrigazgató megnevezett továbbá olyan színdarabokat, amelyeket nyilvánvalóan a provizorium éveiben nyújtottak be rendőrségi ellenőrzésre. Szigligeti Ede *Lackfi Imre*című drámája szöveggönyvének bejegyzése pontosan tájékoztat bennünket: „Cs. k. rendőri vizsgálat alá adatott, Pest márc. 30. 1863. Szigligeti rendező.” Eszerint a Nemzeti Színház tervezte bemutatni, de a válasz betiltás volt, s nincs nyoma, hogy a Nemzeti Színház valaha is előadta volna. A darab a 14–15. század fordulóján a magyar nemesiség, az idegenekre támaszkodó uralkodó és a fenyegető török félhold erőterében tárgyalja az ősi jogok és a jogtipró fejedelem konfliktusát.²² Ebbe a csoportba tartozik a már említett *Apafi Mihály*című dráma is Haray Viktor tollából, mely néhány évszázaddal későbbi történetben, de szintén a fejedelmi hatalom, a nemesi jogok és a török, illetve Habsburg uralomhoz való viszonyulás dilemmáit tárja elénk. Ez esetben azonban nem tudjuk, mikor készült a dráma, s mikor nyújtották be rendőrségi vizsgálatra. A Nemzeti Színház műsorára ugyan nem került, de a forgatókönyv a Nemzeti Színház könyvtárából maradt ránk.²³

Sajnos szerepelnek e listán olyan tételek is, amelyek esetében a megnevezett színdarabról semmiféle információ nem áll rendelkezésre, mivel korábbi vagy későbbi előadásról nem tudunk, s szöveggönyv sem maradt fenn. Ez történt például a Szigligeti neve alatt feljegyzett *Constantin*című darabbal vagy Papp Albert *Sárkány-Vitézek*című darabjával, Boldényi Teofil *Építünk*című komédiájával, Rajkai (Friebeisz) István *Don Áto*című bozótával.

²⁰ Uo.; Rédey, *A nemzeti színháztörténete*, 232.; Hofer Miklós et al., *A Nemzeti Színház 150 éve* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 247.; Wolfgang Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest: Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)* (Graz / Wien / Köln: Böhlau Nachf., 1972), 199, 220.

²¹ Nemzeti Színházi Műsorkataszter, OSZK Színháztörténeti Tár Ms 132/6. kötet f. 82; Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, 154, 156, 192.

²² „Lackfi Imre. Eredeti szomorujáték öt felvonásban. Teleky-pályamű. Irta Szigligeti. 1863.” Mottó: „Az ország foglya vagy”. OSZK Színháztörténeti Tár L90. Az Akadémia szomorujátékokra kiírt 1862. évi Teleki-pályázatának nyertese volt a darab. Vö. MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár Régi Akadémiai Levéltár 605/1863, 712/1863.

²³ „Apafi Mihály. Eredeti drámai Korrajz 4. Felvonásban Előjátékkal. Jókay »Erdély Aranykora« című regénye után írta: Haray Victor.” OSZK Színháztörténeti Tár A98. A Színháztörténeti Tár katalóguscédulája szerint a kézirat 1858-ban született. Az „A98”-as jelzet utal a Nemzeti Színházra. Köszönöm Rajnai Editnek ezt az információt.

Meglepetés lehet a német nyelvű darabok magas aránya e tiltólistán, de tudjuk, a városi német polgárság 1848-ban is azonosult a magyar kormányzati törekvésekkel, s nem volt ez másképp az 1850–1860-as évtizedekben sem. Molnár György magyar színházépítő törekvéseit például lelkesen támogatta a többségében németajkúak által lakott Buda tanácsa. Nem meglepő tehát, hogy a német színházak tervezett műsorában is bőven találtak kifogásolni valót a rendőri hatóságok.

Csak néhány esetben tudjuk körvonalazni a tiltólistára kerülés körülményeit. A *II. Rákóczi Ferenc fogsága*, mint láttuk, 1861 tavaszán helytartótanácsi engedéllyel került fel a színpadokra, 1861 novembere után sem parancsolták azt le. 1862 folyamán is előadta azt a Nemzeti Színház öt alkalommal (márc. 23., máj. 11., aug. 10., okt. 5., dec. 7.), hogy azután egészen 1867. április elejéig teljesen eltűnjön a repertoárból. Ezt követően viszont nemzedékeken át ez volt a színház március 15-i darabja egészen a világháborúig, 106 előadást ért meg az 1930-as évek második feléig.²⁴ Vidéken sem kopott ki 1861 végével a vándorszíntársulatok műsorválasztékából. Akadt olyan helyi rendőri szerv vagy városi tanács, amely engedélyezte műsorra tűzését, s volt, amelyik nem. 1862 tavaszán a nagyváradi rendőrigazgató kérte a darab Magyarországra szóló általános betiltását, de Pálffy helytartó ezt nem látta célszerűnek, s csak az előadásokéber figyelésére utasította a rendőrhivatalnokot. Majd egy év múlva, 1863 tavaszán került újra a darab Pálffy elé, amikor egyrészt a pozsonyi rendőrigazgató kérte általános előadási tilalom kimondását, másrészt pedig a pest-budai rendőrigazgatóság indítványozta a mű kinyomtatott szövegének betiltását. A tiltással Pálffy helytartó helyettese, Privitzer István is egyetértett, mondván, „nemcsak izgató, de különösen a mostani hazai körülmények között forma szerint lázító, ugyanazért kormányellenes tüntetésekre alkalmat nyújtó kifejezések fordulnak elő” benne. Forgách kancellár Mecséry rendőrminiszter véleményét is kikérte, majd jóváhagyta a tilalmat, mivel a mű „az osztrák kormány gyűlöletessé tételére, a római kat. főpapság lealáztatására s a forradalom elvének dicsőítésére vonatkozó irányzatot” mutat.²⁵

A *honvéd Huszárok* esetében is némileg dokumentálni tudjuk a betiltás folyamatát. Amikor 1861 szeptemberében Molnár György erőfeszítései nyomán néhány hónap alatt elkészült – egyébként hivatalos engedély nélkül – a Budai Népszínház épülete, s az megnyitotta kapuit, az első előadásokon kiemelt szerepet kapott a darab. A nyitóelőadáson

²⁴ Nemzeti Színházi Műsorkataszter, OSZK Színháztörténeti Tár Ms 132/18. kötet f. 65; Rédey, *A nemzeti színház története*, 231.

²⁵ Prenninger nagyváradi rendőrigazgató jelentése a helytartótanács elnökségéhez, Nagyvárad, 1862. márc. 26., helytartótanácsi levélfogalmazvány a nagyváradi rendőrigazgatósághoz, Buda, 1862. márc. 29. MNL OL D 191 7500. IV. B. 1862; Privitzer István jelentése Forgáchhoz, Buda, 1863. máj. 28., Forgách levélfogalmazványa a rendőrminiszterhez, Bécs, 1863. jún. 28. MNL OL D 185 1863: 616.

már színre került három jelenete, majd 1861. október 6-án a teljes darab, s nem is maradt el a hatósági megrovás. A budai cs. kir. katonai parancsnokság „szigorú megrovást” intézett Molnárhoz, állítólag részben azért, mert az uralkodó névnapján (október 4.) elmulasztotta a színházat ünnepélyesen kivilágítani, de ehhez kapcsoltan a sajtóhíradások már tudni vélték, hogy *A honvéd Huszárok*, a *II. Rákóczi Ferenc fogsága* és a *Világosi fegyverletétel* című darabok előadását a rendőrség betiltotta, ami, láttuk, nem teljesen állta meg a helyét.²⁶ A provizórium bevezetésével *A honvéd Huszárok* sem került azonnal tiltásra, de újabb korlátozások sújtották. Még szeptember végén jelentette a miskolci helyi katonai helyőrség parancsnoksága, hogy a helyi színházban a darab előadását azzal hirdették, hogy a színészek honvéd egyenruhában lesznek, mire a parancsnok katonaságot rendelt ki, a hirdetményt leszedette, s az előadás elmaradt. Némileg megkésve, de erre reagált Pálffy helytartó: „[...] az újabbi időkben a honvéd ruházatának a színpadokon hordása nem csak napirenden van, de egyes helyeken oly eset is előfordult, hogy a közönség a színlapok által figyelmetessé tétetett a színészek honvédegyenruhában a színpadon megjelenésükre; [...] a honvédegyenruhának viselése semmiféle helyen és így a színpadokon sem, az említett rendeletben előadott okoknál fogva, meg nem engedhető”, hangzott rendelete.²⁷ 1862-ben pedig egyáltalán nem engedélyezték a darab újabb előadását, mondván, semmiféle cenzúrával nem javítható a szemlélete. A helytartótanács körrendeletet bocsátott ki valamennyi rendőrigazgatóság és vármegye részére, a darabot tilalmi listára helyezve.²⁸

A rendelkezésre álló helytartótanácsi akták azonban bizonyítják, hogy távolról sem csak az 1866-os rendőrségi listán szereplő huszonhat darab került betiltásra, azt semmiképpen sem tekinthetjük teljesnek. Közvetlenül a provizórium meghirdetése előtt például a Budai Népszínházban október végén előadott, Kempelen Győző által írt *Ész, pénz, születés* című darabot tiltották be, mondván, a „népszenvedély ébresztésére” készült az.²⁹ Nincs információnk arról sem, hogy az 1861 tavaszán–nyarán kifogásolt, már említett többi darab műsoron maradhatott volna akár a pest-budai, akár a vidéki színpadokon. Nem tiltották be Katona József *Bánk bánjának* előadását, de a Budai Népszínház 1862. január 27-i előadása mégis felháborodást keltett a hatóságok körében, mert a szí-

²⁶ Lásd a *Vegyescímű* rovatot: *Szépirodalmi Figyelő*, 1861. szept. 19.; lásd a *A budai Népszínház* című rovatot: *Hölgyfutár*, 1861. okt. 10.; lásd a *Mi újság* című rovatot: *Nefelejts*, 1861. okt. 20.

²⁷ Coronini átirata a helytartótanács elnökségéhez, Buda, 1861. szept. 27., körrendelet-fogalmazvány a törvényhatóságok elnökeihez, Buda, 1861. nov. 24. MNL OL D 212 16. kútfő Nr. 15.a.

²⁸ Pukánszkné, *A Budai Népszínház története*, 75.

²⁹ Helytartótanácsi levélfogalmazvány Buda polgármesteréhez, Buda, 1861. okt. 28. MNL OL D 212 16. kútfő Nr. 23.a; Mályuszné Császár Edit, *A Budai Népszínház műsora (Adattár)* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet / Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957), 8.

nészek a szöveg több korábban tilosnak minősített helyét is előadták, s Gertrudis királyné meggyilkolása a nyílt színen történt. Kiderült, hogy nem a Nemzeti Színház által használt szöveggönyvet vették alapul, hanem olyan saját szöveggönyvet, amit ugyan már háromszor cenzúráztak (1858-ban Nagyváradon, 1859-ben Kassán, majd 1860-ban Pozsonyban), de egyszer sem elég alaposan. Ezután Worafka kötelezte Molnárt a Nemzeti Színház gyakorlatának szigorú követésére.³⁰

Ha a tiltólistára felkerült vagy anélkül a színpadokról leparancsolt azonosítható darabokat áttekintjük, világosan azonosíthatjuk, hogy mely darabok voltak azok, melyek a „házánkban előfordult forradalmi eseményeket” állították a központba, s a forradalom heroi-zálása címén politikailag tiltottnak minősültek. A régmúlt évszázadait tárgyaló történelmi drámák a „felséges uralkodó ház iránt tartozó kegyeletet” áshatták alá, amennyiben az önmagát és akarátát a törvényeken és törvényes szokásokon felül állónak tekintő uralkodó és az alkotmányos jogait védő magyar nemesek konfliktusait tárgyalták, s a zsarnok uralkodó (az egyetleneg Apafit kivéve) minden alkalommal idegen volt. Az *Apafi Mihály* című darabban például ezt hallhatták (volna) a nézők: „[...] ne feledd, hogy a kormánypálca kezében van, az utókor ítéletet mond a fejedelmekre, minden szava, minden tette a Fejedelmeknek milliók üdve vagy átka, azért gondold meg, amit mondasz vagy cselekszel [...]” A török fenyegető külső veszélye természetesen emlékeztetett a szintén idegennek tekintett Habsburg uralomra amellet, hogy egyes drámák (*II. Rákóczi Ferenc fogsága*, *Tell Vilmos*) közvetlenül is megjelenítették a Habsburg-házat. Az idegen uralom ellenesség a legnyíltabban kétségtelenül a *II. Rákóczi Ferenc fogságában* jelent meg: „A Habsburg kormány a mi ellenünk [...] igen, mert törvénytelen, mert nekünk idegen, mert független ország vagyunk. Igen, addig nincs béke köztünk, míg kormányunk Bécsben van s nem Budán.” A forradalom mártírjaira való emlékezéshez sem kellett közvetlenül szólni 1848–1849 forradalmáról, hiszen az ártatlanul és törvénytelenül kivégzettek árnyai akár a 14. századból is emlékeztették a nézőket az 1849 őszen kezdődő hadbíróvási megtorlásra, a kivégzettek és bebörtönzöttek tömegeire. Ezek a darabok persze nemcsak a múlt bűneit idézték fel, de a mának szóló üzenetet is hordoztak magukban – az idegen Habsburg-hatalom szuronyai mögött lehet az adott pillanatban erő, de a kitartás a nemzet jogai mellett idővel megtermi a maga gyümölcsét: „Ne félj gyermekek! Az ég igazságos s megáldja fegyverinket, mi győzni fogunk, mert mellettünk harcol az igazság, a jog, a törvény. Ezerek ontják vérüket e szent ügyért, s milliók imája kíséri küzdelmeinket. Él még a magyarok istene, s nem hagyja elveszni gyermekeit. E nemzet örök életre van teremtve, s ha néha vihar vonul is el felette, megrázkódik attól, mint a nemes cser koronája, de gyökereit nem fogja kitéphetni soha!” (*A honvéd Huszárok*)

³⁰ Pukánszky, *A Budai Népszínház története*, 74–5.

A tiltások másik része az „erkölcsiséget”, illetve a „vallásos hitet” sértő darabokat sújtotta. *A szerelmes pap* című vígjáték leginkább talán a címe miatt kerülhetett betiltásra, mivel a történet csak enyhén egyházellenes, s a színpadi történetben csak említett betéttörténetként esik szó egy papról, akinek a közeledését egyébként a hölgy erényesen visszautasította. *A zárándok vagy szerelmi kaland egy apáca kolostorban* (*Die Mönche*. Lustspiel in drei Abtheilungen nach dem französischen von M. Tenelli) című darab is jóval ártatlanabb, mint ahogy azt a címe sugallja.³¹ Általában véve is az volt jellemző, hogy a betiltott külföldi irodalmi munkák túlnyomó többségét vallás- vagy erkölcsellenesség címén tiltották be.³² Ugyanakkor az egyházak, mindenekelőtt a katolikus egyház tekintélyének védelme politikai tényező volt a bécsi kormányzat számára, hiszen a magyarországi áhított politikai konszolidáció megteremtésében lényeges szerepet szántak a katolikus egyház befolyásának. Nem véletlen, hogy a fiatal Rákóczi jezsuita nevelőinek ábrázolására hivatkozva a *II. Rákóczi Ferenc fogságát* az egyház vezetői is betiltásra javasolták.

A vígjátékok egy másik része (*Kipfelhauser és családja*, *Frakk és cylinder*) a „kormányt s annak akár polgári, akár katonai rendű közegeit” sérthették azzal, hogy kifigurázták a neoabszolutizmus hivatalnokait, a nemzeti elnyomás szimbólumának számító frakk, cylinder és pantalon divatot, a német szavak használatát a magyar szövegekben. A frakk és az atilla együttes megjelenése és kontrasztja a színpadon szavak nélkül is nemzeti jelképek és jelszavak láncolatát indíthatta el a közönség soraiban ülők fejében, hogy a valcer vagy a csárdás kettősségéről már ne is szóljunk.

A Lincoln életéről szóló darabokkal szemben más kifogások merültek fel, melyeket nehezebben lehet megfeleltetni a kimondott irányelveknek, bár a „politikai napi eseményekre vonatkozó vélemények és irányzatok iránt türelmetlenséget gerjeszt” megfogalmazás szélesre nyitotta a lehetséges hatósági ellenvetések spektrumát. Josef Lang darabját (*Abraham Lincoln*) eredetileg 1865 nyarán Bécsben a Theater an der Wien kívánta volna színpadra állítani, de a rendőrmisztérium nem engedélyezte, mondván, élő személyek szerepeltetése színdarabban nem kívánatos, másrészt Lincoln megölése olyan világréteget érintő esemény, ami még nem a történelem, hanem a jelen része, ráadásul a darab a korábbi elnököt, Jefferson Davist cinkossággal vádolta, miközben akkoriban a gyilkosság körüli vizsgálat még nem zárult le. Néhány hónap múlva már a pozsonyiínházigazgató folyamodott helytartótanácsi engedélyért – sikertelenül, mert Sennyey Pál báró tárnokmester, akinek a vezetése alá került a helytartótanács a provizorikus viszonyok megszün-

³¹ [Tenelli] Tenellé: „A zárándok. Vagy szerelmi kaland egy apáca kolostorban. [Címváltozat: A szerzetesek, vagy szerelmi kaland egy apácázárdában] Francia vígjáték 3 felv. D'Ennery után fordította Vezéri Ödön.” OSZK Színháztörténeti Tár MM 4841.

³² Deák, *Suttogások és hallgatások*, 209.

tetése után, úgy vélte, „politikai gyilkossági merénylet”, majd az egyik szereplő agyonlövetésének látványa „a színházi közönségnek kevésbé képzett osztályára politikai tekintetben igen kártékony befolyást gyakorolhatna”. Mailáth György kancellár azonban a rendőrmisztériummal való konzultáció után vidéken engedélyezte a darab előadását, s azután az év végén a rendőrmisztérium is feloldotta a tilalmat.³³

A provizorium kormányzata azt a politikai feladatot kapta az uralkodótól, hogy 1861 nemzeti lelkesültsége, az 1848. áprilisi törvények helyreállításának követelése melletti elszánt kitartás platformjáról a közvéleményt a közjogi és politikai kompromisszumok felé vezesse. A kultúra nyilvános tereiről igyekeztek tehát minden ezzel ellentétes irányba ható elemet a hatósági tiltás és korlátozás eszközével száműzni. Ez érvényesült a színházak tekintetében is, melyeket – mivel azok a városi társadalom viszonylag széles körét érték – különösen szigorúan szemmel tartani rendelték. A magyar közönség ezzel szemben saját történeti és politikai értékei szócsövének és letéteményesének tekintette a színházat – a politizálás legitim intézményei kényszerű újra szünetelése közepette politikai elvek, értékek és identitások kulturális reprezentációjának.

³³ Mecsey átirata Mailáthhoz, Bécs, 1865. jún. 25. MN OL D 185 1865:1032; Mailáth levélfogalmazványa Sennyeyhez, Bécs, 1865. okt. 19. Uo., 1865:1230; Sennyey jelentése Mailáthhoz, Buda, 1865. okt. 11. Uo., 1865:1256; Mailáth levélfogalmazványa Sennyeyhez, Bécs, 1865. okt. 31. Uo., 1865:1401; Mailáth levélfogalmazványa Sennyeyhez, Bécs, 1865. dec. 22. Uo., 1865:1726.

NAGY TERVEK NYOMÁBAN

Egy nap váratlanul emailt kaptam, ami megcsillantotta a lehetőséget, hogy a Szőnyi Gyuri 70. születésnapjára készülõ kötetbe cikket írassak. Azonnal elöntött az izgatott lelkesedés. Már megtanultam figyelni a testemben jelentkező bizsergető érzésekre, gyomortájékban megjelenő lüktetésekre, torkot szorító nyomásokra. Kis gyakorlással bárki rájöhet, hogy melyik jelent szorongást, félelmet, vagy figyelmeztet arra, hogy féktelenül szárnyal a lelkesedésünk, ezért kicsit meg kellene állni és jobban végiggondolni az aktuális lépést. Gondolkodtam hát egy kicsit, de a csábítás, hogy ilyen módon is része lehetek az ünnepségnek, minden szorongásom és félelmem elsöpörte. Szőnyi Gyurihoz olyan sok kellemes emlékem kapcsolódik, olyan sokat tanultam tőle, hogy egy kis szorongás nem tántoríthat el. Aki nem ismer, annak annyit magamról, hogy nem vagyok tudós. Amit írok, az nem tudományos igényességgel, pontos hivatkozásokkal tarkított mű, sokkal inkább a személyes benyomásaim, tapasztalataim megosztása.

Gondolkodtam hát kicsit, és arra jutottam, hogy Szőnyi Gyuri nekem legtöbbet az emlékezés fontosságáról tanított. Erről szeretném vele megosztani a gondolataimat ebben az ünnepi kötetben. Gyorsan elküldtem a választ a szerkesztőknek, hogy vállalom a felkérést és a határidőig megírom a cikket. A kezdeti lelkesedés után visszakúszott a szorongás gyomortájékra. Meg tudom én ezt csinálni? Az *emlékezés* hatalmas témakör, hogy fogom én ezt értelmes mederbe terelni? Fogódzó után tapogatódzva és a szorongást kicsit szőnyeg alá söpörve, az internethez fordultam. Az első találat ez volt:

Az emlékezet egy szervezet azon képessége, hogy eltároljon, megőrizzen és előhívjon információkat és élményeket. Az emlékezet hagyományos kutatásai a filozófiai területén kezdődtek. A 19. század végén, illetve a 20. század elején az emlékezetkutatás a kognitív pszichológia keretein belül folytatódott. A kutatók jelenleg úgy vélik, hogy az emlékezés egy komplex, az agy számos területére kiterjedő folyamat, amely nem csak az agy egy meghatározott régiójában zajlik. Az emlékezés folyamata kódolással kezdődik, majd tárolással folytatódik és végül a felidézéssel zárul. Az utóbbi évtizedekben az emlékezetkutatás a kognitív tudományok vezető témájává vált, mintegy interdiszciplináris láncszemként a kognitív pszichológia és az idegtudomány között. (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Emlékezet>)

Igen, igen, én is valami ilyesmire gondoltam. A fenti idézet így kezdődik: „Az emlékezet egy szervezet azon képessége, hogy [...]” Érdekes, nem úgy fogalmaztak, hogy az „elő szervezet azon képessége, hogy [...]” Való igaz, a mesterséges intelligencia is tárolja, megőrzi és előhívja az információkat. Tanulni is képes. Egy intézmény is tárol, őriz és előhív információkat. Én is ezt teszem a munkám során és a magánéletemben egyaránt. Az emlékek azonban nem pusztán adatcsomagok, amiket merevlemezre írunk, majd változatlan formában újra előhívunk onnan. Az emlékek az agyban útra kelnek és meglepő helyekre jutnak el. Kathleen McDermott (a pszichológia, agykutatás és radiológia professzora) és csapata arra a következtetésre jutott, hogy az emlékezet és a képzelet ugyanazon az idegpályákon közlekednek az agyban. Ez aztán érdekes információ. Legközelebb, ha szabadságon leszek, talán majd ennek is utánaolvasok.

Úgy látszik, túl nagy fába vágtam a fejszémét! Nem fogom két oldalban összefoglalni az emlékezetkutatás történetét. Honnan induljak hát el, és meddig akarok eljutni? Felidézem, hogy Descartes és Newton terelte a nyugati világ fókuszát abba az irányba, hogy semmit sem kell bmondásra elhinni. Szerintük a világ megismerhető, ha megértjük azokat a folyamatokat, alkotórészeket melyek felépítik. A tudósok világában a ráció hosszú időre beelőzte a hitet. Sajnos azóta is csak nagyon kevesen vallják, hogy a kétfő kéz a kézben is járhatna egymással. Fritjof Capra egy az ilyen tudósok közül. *A fizika taoja (The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambhala Publications, 1975) című könyve mély hatást gyakorolt rám és megerősítette abbéli nézetemet, hogy a tibeti, hindu, inka, egyiptomi, kelta stb. írásos emlékek nagyon hasznos és pontos útmutatásokkal szolgálnak az életről, természetről, világegyetemről. Bárki, aki nyitott szellemmel és kellő kritikával vesz kezébe egy írásos emléket, bízhat abban, hogy rábukkan benne valamire, ami éppen neki szól, amire szüksége van, hogy tovább lépjen, vagy éppen megálljon egy pillanatra. Engem például számos könyv- és filmélmény készített elő arra, hogy Capra könyvének olvasása közben katartikus élményt élhessek át. Néhány ezek közül az előtanulmányok közül: a tibeti és egyiptomi halottaskönyvek, Dante *Isteni színjátéka*, a *Bhagavad-gíta*, a *Biblia*, Stephen Hawking könyvei az időről és a világegyetemről, a *Mi a csudát tudunk a világról* című film (*What the Bleep Do We Know!?* 2004, rendezők: William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente) Fred Alan Wolf-ja, aki ötperces animációs filmekben (YouTube: Easy Quantum Mechanics) tudja érthetően elmagyarázni a kvantumfizika olyan alaptételeit, mint a kvantum-összefonódás vagy hogy az atomok mindaddig lehetnek egyszerűen több helyen, amíg meg nem figyeljük őket.

Személyes véleményem szerint a megingathatatlan alap, a kiindulópont keresése mára zsákutcába jutott. Mindegy, milyen fejlett eszközeink lesznek, mindegy, milyen apró részecskékre szabdaljuk fel az anyagot, a világ mindig meglepetésekkel fog szolgálni és újabb

rejtélyeket tol majd elénk. Emlékezetemben fel is bukkan Arthur C. Clark filmje: *Fractals: The Colours of Infinity* (1995, rendező: Nigel Lesmoir-Gordon). Arthur C. Clark sok könyvét olvastam már. Most narrátorként személyesen végigvezetett ezen a dokumentumfilmen, és vizuális formában befogadhatóvá tette az agy számára nehezen felfogható végtelent. Kétségkívül felkeltette az érdeklődésem a matematika ezen területe iránt is. Nos, ahhoz, hogy ebben a témakörben merüljek el, nem lesz elég egy nyári vakáció, talán egy következő élet elég lehet majd. Ha lehet kérni, szeretném a zenével kombinálva érteni meg az ide kapcsolódó mélységeket!

Vissza az eredeti témához! Vajon miért rögzítette az agyam ezt a filmet? Miért pont ezt hívta most elő? Az első kérdésre könnyű a válasz, mert lenyűgözött, magával ragadott, egyszerre hatott az elmémre és az érzéseimre. A színek, formák, információ mind hozzájárultak ahhoz, hogy jobban megértsem, ami körülvesz itt a Földön. Hogy miért hívta elő az agyam? Gondolom azért, mert azóta is foglalkoztat. Mozog bennem. Mert a tudásomban hiány van ezen a területen, és én nem szeretem, ha nem értem azt, ami foglalkoztat. Az is megmozdult bennem, hogy Descartes és Newton felidézése mindig kicsit felbosszant. Megmagyarázhatatlan módon haragszom rájuk, mert szerintem a 19. század sok „eredménye” vezette tévútra az emberiséget. Elvágta a természettől, nagyképűvé és rugalmatlanná tette (tisztelet a kivételnek). Az orvostudományban szinte teljesen elvesztett a holisztikus szemlélet. Részterületekre szakosodott orvosok gyógyítanak és a betegek sorra járnak a kórházi osztályokat a teljes felépülést keresve. Lassan tíz éve befejeződött az emberi genom feltérképezése, de a legtöbben még a nagyszüleik életéről sem tudnak semmit. Pedig mennyit tanulhatnának az elkövetett hibákból, elért sikerekből! A newtoni fizikához szokott szemléletünk miatt sok időt veszítettünk el, mielőtt rátérhettünk volna a kvantummechanika által mostanra megnyitott új utakra. Sorolhatnám még a példákat, de csak egyre erősödik bennem megint a bosszúság, arra pedig most semmi szükség.

Számomra nem kérdés, hogy a fizikai világ emberi léptékkal szemlélve végtelen, teljességében felfoghatatlan, befogadhatatlan. Ugyanakkor csodálatos olyan helyen és korban élni, ahol a tudás szinte korlátok nélkül hozzáférhető, és az egyéni felfogóképesség, az érzelmi intelligencia, rugalmasság és képzelőerő keretei között szabadon szárnyalhat bárki. Ismerek egy Új-Zélandon élő ácsot, aki házakat épít. Szabadidejében járja a világot és élményeiről könyveket ír. Ezekben mély filozófiai gondolatok keverednek egyéni tapasztalataival, igazán élvezetes olvasmányt kínálva. Leírt emlékei segítik őt saját maga felfedezésében, a környezetéhez történő kapcsolódásában, és közben másokat is arra sarkall, hogy értékeljenek minden egyes kalandot, megélt tapasztalatot, mert ezektől tudatosabbak, érzékenyebbek leszünk, és végső soron kicsit jobb lesz a világ is ezáltal. No, ez már megmagyarázza, hogy miért jó emlékeznünk.

MIÉRT FONTOS EMLÉKEZNI?

Erre a kérdésre egyszerűnek látszik a válasz. Világos, hogy ha nem emlékeznénk, akkor nem haladnánk, egyhelyben állnánk. Gondoljunk bele, mi lenne, ha ciklikusan törlődne minden tudásunk, és tiszta lappal indulhatnánk újra? Vajon tudna-e az emberiség teljesen más irányba fejlődni, és tudna-e olyan utat választani, amikor a természettel harmóniában létezik? Újabb hatalmas terület akar kibomlani. Ó, jaj, mint a Mandelbrot-fraktáloknál. Minden lépésem újabb és újabb utakat nyit meg, emlékeket hív elő, gondolatokat generál. Ide kívánczok egy klasszikus példa, az *Avatár*c. film (2009, rendező: James Cameron)

Egy másik film is felsejlik az emlékezetemben. Ennek a címére nem emlékszem, de arra a részére nagyon élénken, amikor egy biológusnő mesél egy taxisofőrnek arról, hogy az agykapacitása alapján egy polip is fel tudná találni az autót. Mivel azonban a polip nem tudja az általa megszerzett ismereteket továbbadni, az emlékei csak önmaga számára elérhetőek. Más nem tud rájuk támaszkodni, így aztán a polipok nem közlekednek víz alatti autókkal, megmaradtak az egészségesebb úszásnál (ez utóbbit már én tettem hozzá).

Minden létező folyamatosan tapasztalatokat gyűjt, tanul. Úgy hiszem, minden, ami él, érez is. A fejlődéshez szükség van az elmére és az érzelmekre is. Ideális esetben a két tőnek egyensúlyban kell lennie. Nem véletlen, hogy az asztrológusok által Vízöntő-kornak nevezett időszakban élve mind az intelligencia, mind az érzelmi intelligencia mérésére születtek módszerek. Már arra is van mód, hogy aki lemaradt az érzelmi intelligencia terén, tanfolyamokon pótolhassa be ezt a hiányt (persze ne egy hétvégi gyorstalpalóra gondoljunk). Egy emlék bukkan fel megint: 2010-ben Őszentsége a Dalai Láma ellátogatott a CEU-ba és találkozott velünk. Sok fantasztikus dolgot mondott. Ide az illik a legjobban, hogy arra kérte a hallgatókat, töltsenek minden nap annyi időt a lelkük csinosításával, mint amennyit a külsejük csinosítására szánnak.

Érdemes azt is megnézni, hogyan zajlik az információátadás a természetben. A tudomány és technika fejlődésével kiderítették például, hogyan osztják meg tapasztalataikat, erőforrásaikat a fák az erdőben (*Oak Tree: Nature's Greatest Survivor*, 2015, rendező: Nic Stacey). De hisz ezt minden természeti nép tudta-tudja évezredek óta! Az ausztrál ab-origínólok, az afrikai busmanok, az altáji sámánok, az észak- és dél-amerikai indiánok. A gond az, hogy nem tudták átadni ezt a tudásukat a világ többi részének, így a felhalmozott információ nem hasznosult. A világ többi része nem volt kíváncsi a „vadak”, „primitív” népek tudására, tapasztalataira. Pedig a természettel harmóniában élők nagyon hatékonyan választották ki azon tagjaikat, akiknek megvolt az affinitásuk ahhoz, hogy a közösség vezetői, orvosai, vallási vezetői legyenek. Ezeknek az embereknek gyakran gyerekkoruktól kezdve az volt a dolguk, hogy a rájuk osztott feladatkörhöz szükséges ismeretekből a legtöbbet tanulják meg. Más tisztségekre pedig olyanokat választottak, akik már bizonyították ráter-

mettségüket. Nekik adták át a vének a tudásukat, mielőtt elhagyták a földi világot, hogy a tudás ne vesszen el. Manapság, sok fiatal türelmetlenül akar minél előbb fontos, jól kereső pozícióba jutni anélkül, hogy elég tudást, tapasztalatot gyűjtene, nehéz helyzetben átélt érzelmeket ismerne meg. Nem hibáztatom őket! Az előttük járó generációk nem minden tagjára lehet felnézni mint tanítókra, vezetőkre, szakértőkre.

Ide kívánczok a mondás: „okos ember a más hibájából tanul, a buta a sajátjából sem.” Mi, emberek megosztjuk egymással a tapasztalatainkat, érzéseinket. Szóban, írásban, zenével, képek és filmek formájában. De vajon tudunk-e tanulni legalább a saját hibáinkból? Kihaszználjuk-e azt a hatalmas előnyt, hogy sok más ember tapasztalatához, érzéséhez, élményéhez férünk hozzá? Hogy ezekhez a tapasztalatokhoz változatos formában kapcsolódhatunk? Hogy zenehallgatás vagy regényolvasás közben a saját testünkben érezhetjük a megszülető szorongást, félelmet, örömet, kétségbeesést, bánatot, katarzist? Hogy a valódi szenvedés, lángolás, fájdalom hosszú ideig tartó folyamatát pár óra alatt átélhetjük? Hát, vannak kétségeim...

Aki nem automata üzemmódban éli az életét, az folyamatosan figyel, tanul, emlékezik. Barátokkal, kollégákkal, családtagokkal osztja meg élete epizódjait, akik visszajelzéseikkel segítenek neki irányt tartani. Tapasztalatom szerint az emlékeim legalább annyira hasznosak, mint károsak. Mondok pár példát. Egy gyerekkori emlékem, mikor leestem egy fáról, elbátortalaníthat, szélsőséges esetben házsártos nagymamává tehet, aki semmit nem enged meg az unokáknak, mert kényszeresen félti őket – nem is pontosan tudva, mitől. Ha azonban ezt az emléket nem söpröm a szőnyeg alá, mikor felbukkan, és nem is „csak” előhívom, hanem meg is vizsgálom, akkor a feldolgozás során rájövök, hogy az esés ellenére is sokszor volt hasznos, hogy tudok fára mászni. Sőt, az esés miatt máskor már körültekintőbb, óvatosabb voltam, mikor elragadott a csábító gyümölcs látványa. Azóta hasonló helyzetben felidézem, hogy nem hasznos, ha nem a mászásra koncentrálok, hanem a jövőben kalandozom. Még nem az áhított íze kell fókuszálnom, az a képzelet birodalma. Biztonságosan el kell érnem a cseresznyét. Milyen jókat cseresznyéztem nagyieák kertjében a fáról az esés után is! Az unokáimat sem jó megfosztani ettől az élménytől, csak mert én egyszer leestem. Még jól jöhet nekik is ez a tudás. Erre akkor döböntem rá, mikor Máté unokámról 4–5 éves korában kiderült, hogy nem tud fára mászni. Pesten született, nincsenek vidéki rokonok, és az oviban sem tanítottak fáramászást. Nos én megtanítottam, hogy ez a tudás ne vesszem el a számára.

Egészen másfajta tapasztalás volt, amikor súlyos betegségem után, felépülve, újra tudtam lépcsőn járni, futni, guggolni. Azóta újra és újra emlékeztetem magam, hogy a jelenlegi jó állapotom nem magától van. Szükség van hozzá rendszeres mozgásra, jó táplálkozásra, meg kevesebb stresszre. Ez a tudás kihat az előttem álló életemre, és ha valaki

kíváncsi rá, a tapasztalataim átadásával másnak is tudok segíteni ezen a téren. Nem állítom, hogy minden rossz szokásomon változtatni tudtam már, de pont eleget javítottam magamon ahhoz, hogy boldogan, optimistán nézzek a jövőbe.

HOGY TUDUNK EMLÉKEKET BEFOGADNI, TÁROLNI ÉS FELIDÉZNI

Kezdjük avval, hogy mindenki csak a saját szűrőjén keresztül képes információt befogadni. Ilyen szűrők például az érzékszervek. Ha nem jól működik a szem, fül, orr stb., a befogadható információ mennyisége és minősége is korlátozott. A test csodálatos. A hiányzó érzékszervek pótlása érdekében a többi ép érzékszerv érzékenysége, hatékonysága megnő. Egy születésétől fogva vak ember ugyan nem tud információt tárolni a színekről, vagy egy siket ember a zenéről úgy, ahogy egy látó, halló embertársuk, de más csatornákon keresztül érkező impulzusok mégis lehetővé teszik a számukra, hogy fogalmat alkossanak a színekről és hangokról. Ha a befogadásnak fizikai korlátja nincs, még mindig ott van az a probléma, hogy a befogadó mit képes felfogni, feldolgozni abból, amit érzel. Bár mennyire igyekszünk is objektíven szemlélni a világot, ezt csak az egyéni képességek, már megszerzett tudás és tapasztalatok függvényében tudjuk véghez vinni. Ezért nagyon hasznos, ha ugyanarról az eseményről, személyről, dologról minél többen rögzítik és teszik közkinccsé az emlékeiket. Így egy későbbi kor kutatója több szemszögből vizsgálhatja meg, amire kíváncsi, és realisabb képet kaphat arról, hogy mi történt a múltban.

Azt is körüljárhatnám, hogy mi a valóság. A buddhista és hindu filozófusok egy része az igazságot kétfokozatúnak tartja. Azt vallják, hogy a végső igazság az ember számára megismerhetetlen, amiben élünk, az májja, a világillúzió. Vajda János „Nádas tavon” című verse is erre rezonál bennem, középiskolás korom óta elkísér:

„S minden olyan mozdulatlan...
Múlt, jövőndő tán együtt van
Ebben az egy pillanatban?

A levegő meg se lebben,
Minden alszik... és a lelkem
Ring egy méla sejtelemben:

Hátha minden e világon,
Földi életem, halálom
Csak mese, csalódás, álom?...

Vagy aki látta a Mátrix-filmeket (*A mátrix* 1999; *A mátrix újratöltve* 2003; *A mátrix forradalmak* 2003; *A mátrix feltámadások* 2021, rendezők: Lana Wachowski, Lilly Wachowski), talán eltöpreng azon, hogy kihúzhatja-e a dugót valaha. Ezt a fonalat is el kell most engednem.

A cikk egy korábbi verziójában azt írtam: „Elvileg egy információ legpontosabban képek és hangok formájában tárolható.” Újraolvasva a szöveget felfedeztem, hogy nem véletlenül írtam bele az „elvileg” szót. Megint olyan területre tévedtem, amiről még nem rendelkezem elég tudással, így Gervai Péterhez fordultam útbaigazításért, aki a szokásos módon szinte azonnal válaszolt, és humorral megtűzdelt magyarázatot küldött, amiből itt most idézek (az engedélyével).

Az információ lehet analóg (végtelen finom átmenetet tartalmazó) vagy digitális (egy adott tartományból csak adott értékeket felvevő). Például a hőmérséklet analóg, egész pontosan nem határozható meg. Ha a hőmérsékletet átalakítjuk digitálissá (számokká), akkor torzítunk. Mikor azt írjuk le, hogy ma 25 fok van, akkor valójában 25.13 fok van, vagy 25.13826253 fok? Esetleg 25.138262534238472346237465237645276 fok?

A világ, a „valóság” jelentős része jó közelítésben analóg. Ha ennek bármely részét leképezük számokká (ez a folyamat a „digitalizálás”), akkor információ vész el, mert a digitális forma soha nem tartalmazhat végtelen számú finom átmenetet. Ez mindenre igaz, a hangoktól (rezgés), a fénytől (rezgés, energia, pozíció), az atomok elrendezésén, méretén, bármilyen jellemzőjén át mindenre. Tehát a „valóság” bármiféle digitális leképezése torzít. A torzítás mértékét a digitalizálás pontossága határozza meg. Erre egész tudományág épül, de a lényeg két dologon múlik:

- 1., a leképezés eredményének „felbontásán”, vagyis, hogy mennyi állapotot tud összesen ábrázolni, vagy milyen kis különbségeket tud megkülönböztetni;
- 2., és a leképezés módszerén (algoritmus), vagyis, hogy a végtelen finom valóságot pontosan milyen módon torzítjuk a véges finomságú digitális formára.

Tegyük fel, hogy megtörtént a valóság digitális leképezése, és van egy analóg jelenségünk („valóság”) és annak egy jó minőségű digitális torzítása („másolat”). Ettől a ponttól kezdve a másolat minősége állandó, pontosabban matematikailag elméletileg is garantálható az állandósága. A valóság ezzel szemben soha nem lesz állandó, mert nem számokból, hanem fizikai anyagból, energiából van, ami folyamatosan mozog és változik. Így egy idő után a valóság már nem lesz önmaga, sőt, lehet, hogy teljesen elvész, míg a másolat pontosan ugyanannyira lesz csak torz, mint keletkezésékor. A valóságnál számít, hogy a vizsgált információ milyen formában van, mert a valóságot csak az érzékelésen keresztül ismerjük, és az érzékelés módja más és más. A másolat számokból áll. A számok szempontjából nem számít, hogy egy szám mit jelent. A számok azok számok, akár kép, akár hang, akár egy izgatott csiga testhőmérséklete.

A kis esszém lényege, hogy a számok mindig egzakt számok maradnak, így azok megőrzése tökéletes (ha megjegyzed, hogy 42, az 500 év múlva is pontosan 42 lesz), tehát ha az a kérdés, hogy mi marad meg jobban, a valóság vagy annak matematikai másolata, akkor ez utóbbi. Ha az a kérdés, hogy a másolat képes-e megőrizni az eredeti valóságot, akkor a válasz: nem, nem képes azt megőrizni.

Vajon miért akarjuk az állandóan változó valóság minél több szeletét a lehető legpontosabban megőrizni? Mára a tudomány sok területén olyan hatalmas mennyiségű információ áll rendelkezésre, hogy azt mesterséges intelligencia segítségével nélkül már nem is lehet kezelni. A rögzítési technikák szuperszonikus sebességgel fejlődnek. Meglehet, a felbontás és az algoritmus is percről percre javul, én mégis szívesen megyek el a múzeumba, és nézegetem régen alkotó mesterek képeit. A falon lógó festmények nemcsak az adott kor életébe engednek bepillantani, hanem a festő személyiségén keresztül árnyalják is ezt a képet. Ha elég finom a szaglásom, még a felhasznált anyagok illatát is megérezem. Egy írásos beszámoló, jegyzőkönyv is sokkal több, (hacsak nem szó szerint írnak át egy hangfelvételt), mint események, helyzetek pontos rögzítése. Egy napló, novella, regény, színdarab pedig az író tehetségétől függően generációk egész sorára hat majd a jövőben, mert átélhetővé teszi az olvasó számára az író által megragadott érzéseket, érzelmeket. A szóbeli információátadás során mind az adó, mind a vevő oldalán bekapcsolnak az egyéni szűrők. Nem tanultam hangszeren játszani, de úgy hiszem, egy zenemű is szinte tökéletesen lekottázható, mégis hatalmas különbség van abban, hogyan hatnak ránk a különböző felfogásban előadott darabok, nem is szólva a karmester és a zenekar tehetségéről.

Engem évekig kísértett egy illat. Többször próbáltam megragadni, leírni, beazonosítani. Aztán egyszer sikerült. Kvarclámpával fertőtlenítettem a gyerekeim szobáját valami meghűléses betegség idején, és akkor belém hasított a felismerés: ez az az illat, ezt próbáltam felidézni, megragadni. Amikor lelkesen meséltem erről a családban, kiderült, hogy téli gyerek lévén engem rendszeresen kvarclámpák alá helyeztek a bölcsődében, hogy elég D-vitaminhoz jussak. Biztos jól éreztem magam a puha melegben. Ez az emlék is a helyére került.

A Covid-járvány alatt azt is megtanultuk, hogy a sejtjeinkben is tudunk információt tárolni, hogy a sejtek is emlékeznek és bizonyos hatásokra felidézik ezt az információt, és megvédik a saját „közösségüket”. Az lesz majd a nagy áttörés, ha nem a génmanipuláció irányába haladunk tovább, hanem inkább azon igyekszünk, hogy kapcsolatot találjunk a saját testünket felépítő és a tudósok által is igazolt módon emlékezni képes sejtjeinkkel.

Ide kapcsolódik, egy cikk, ami szerint még az sem egyértelmű, hogy az emlékezés a múltról szól-e. (<https://divany.hu/eletem/2018/11/10/emlekezet-es-kepzelet/>) Eleanor Maguire professzor (UCL Queen Square Institute of Neurology Faculty of Brain Sciences)

és csapata a *Memory and Space Research* laboratóriumban az egész agyat vizsgálja nagy felbontású strukturális- és funkcionális mágneses rezonancia képalkotó és mágneses-encefalográf berendezésekkel, miközben neuropszichológiai vizsgálatokat is végez a pácienseken. Azt találták, hogy a jövő vizualizálásakor a múlt egy részét hívták elő a páciensek az agyukból, s a múlt darabkáit kombinálták új képpé. A múlt és a jövő közötti határvonal tehát nem is olyan éles az elménkben, mint gondolnánk. Albert Einstein-től sok idézet található az interneten az időről. Sajnos a pontos forrást igen ritkán jelölik, így lehet, hogy az, amelyet kiválasztottam, nem is tőle származik, de passzol ide és az is biztos, hogy az idő Einstein szerint relatív. A mondat pedig így hangzik: „Az idő korántsem olyan, amilyennek látszik. Nemcsak egy irányban halad, hanem egyszerre létezik benne a jövő a múlttal.”

Vannak, akiknek fotografikus memóriája van. Számukra a már megismert információ hihetetlenül pontosan hívható elő bármikor. Mások az álmaikra emlékeznek nagyon tisztán. Beszélni kellene még arról is, hogy az embereknek legalább akkora gondot okoz emlékezni a dolgokra, mint elfelejteni azokat: Alzheimer kór, amnézia, poszttraumás szindróma... Inkább ugrás a következő fejezetre mielőtt itt is elveszek!

KIK SEGÍTENEK NEKÜNK EMLÉKEZNI?

Lázár Ervin *A város megmentése* c. történetéből megértettem, hogy akire vagy amire nem emlékezünk, az láthatatlanná, érzékelhetetlenné válik, elveszika számunkra. Ami fontos nekem, természetesen igyekszem előhívható formában rögzíteni, tárolni. Ami nem csak nekem fontos, azt pedig mindenki számára elérhető módon igyekszem megőrizni további felhasználásig. Előfordulhat persze, hogy másokat nem érdekelnek az életemen átszűrt tapasztalataim, de sose lehet tudni, hogy ennek a hatalmas tudásanyagnak melyik része hullik termékeny talajra valakiben, és szárba szökkenve hová ér el a végtelen jövőben. Megint egy film sejlik fel az emlékezetemben: *Coco* (2017, rendezők: Lee Unkrich és Adrian Molina). Megjegyzem, Gervai Péter ajánlotta, miután hozzá fordultam segítségért és szinte ewel egyidőben egy kedves gimnáziumi osztálytársam is erre a filmre hívta fel a figyelmemet a szinkronicitás jegyében.

Számtalan ember működik közre nap mint nap, hogy majd emlékezni tudjunk. Tudósok, könyvtárosok, művészek, számítógépes szakemberek, újabban az MI. Valójában mindenki, aki él és nyomot hagy maga után. Vajon meddig bűvöl még el minket a „big data”? Meddig tartjuk fontosabbnak az események pontos dokumentálását, mint azok minél tudatosabb megélését? Jártam már múzeumban olyan emberrel, aki mindent lefényképezett, ami érdekelte, de egy tárló előtt sem időzött el rácsodálkozva a festett üveggyönyörű színére vagy a fémen kiütköző rozsdafoltokra. A buddhista énem azt súgja, hogy az igazság itt is középen van. Azt az egyensúlyt kell megtalálnia mindenkinek, hogy

elég időt hagyjon magának élni, tapasztalni és közben meg is tudja osztani ezeket a tapasztalatokat másokkal. Meglássza az éppen nyíló százszorszépet, lehajoljon megszagolni az útjába kerülő virágot, olvasson verseket, hallgasson zenét, mosolyogjon rá egy szembejövő néniére, gyerekre, írjon cikkeket, könyveket, nézzen fel a házak homlokzatára a városban, ahol lakik, válasszon új utat munkába menet, csak a változatosság kedvéért, ne mert épp lezárták a szokásos útvonalat, tartson egy fantasztikus órát. Ha ez mind megvan, ösztönösen érezni fogja, hogy hol kell kicsit igazítani a rendszeren, és mivel teljes lesz a napja, nem akar feltétlenül még sokkal többet belezsúfolni. Az a jó hírem van, hogy mindenkinek van intuíciója, csak sokan azt hiszik, hogy először kezdet kell vele rázniuk, mielőtt működtetni tudnák. Valójában csak kicsit el kell csendesedni, és mindjárt meg lehet hallani. Vadász Zsuzsa barátom azt tanítja, hogy amihez nem társul érzés vagy érzelem, arra nem is tudunk visszaemlékezni. Nyissuk hát nagyra a szívünket és merjünk érezni fájdalmat, szomorúságot, örömet, izgatottságot. Biztos sokan ismerik az idevágó idézetet: „Jól csak a szívével lát az ember. Ami igazán lényeges, az a szemnek láthatatlan.” (Antoine de Saint-Exupéry: *A kis herceg*).

Szőnyi Gyuri jó példa erre. Könyvek, cikkek, általa tanított órák egész sora tárol, őriz fontos információkat és teszi lehetővé, hogy ezeket szükség esetén előhívjuk, felhasználjuk és továbbgondoljuk. Én leghálásabb azokért a csodálatos fotókért és rövidfilmekért vagyok, melyekkel a CEU Középkortudományi tanszékének kirándulásait, előadásait, közösségi eseményeit dokumentálta. Fantasztikus érzéssel rögzíti azokat a pillanatokat, melyeket visszanézve érzések egész áradata indul meg bennünk. Halad a korral. YouTube-csatornát hozott létre, ahol jazzről, moldvai festett kolostorokról, a tiszai vizek menti élővilágról, könyvismertetőkről láthatunk felvételeket. Kívánom, hogy még sok-sok emléket gyűjtsön és osszon meg velünk!

Végezetül álljon itt egy idézet abból a filmből, amit nemrég véletlenül néztem meg, és ami nagyon megragadta a képzeletemet. Hátha tényleg eljutunk egyszer odáig, hogy a kvantumfizika által felvillantott közös térben összekapcsolódunk, és minden emlékünket, tapasztalatunkat egyesítve valami csodálatosat hozunk létre!

„Amikor az egyének összefognak, és létrejön a szellemi egység, a faj teljes múltja személyes emlék alakjában tűnik elő.” (*Last and First Men: A Story of the Near and Far Future* 2020, rendező: Jóhann Jóhannsson)

Köszönet a segítségért gimnáziumi osztálytársamnak, Aggod Zsuzsának, aki több ízben terelte helyes vágányra a gondolataimat, valamint kollégámnak, Szende Katalinnak a bátorításért és tanácsokért!

JAZZING THE IMAGE:

HAPTIC PHOTOGRAPHY IN THE SWIRL OF MELODIES

ZOLTÁN DRAGON

“Designed to be touched, this object touches back, casually grazing the pores of my skin with its textured surfaces. In this mutual stroking of the flesh, object and image come together as one; behold the thingness of the visual, the tooth of its grain, even as I encounter the visuality of the tactile, the piercing force of its perception. Already, then, a number of my senses have been engaged. For this is an object that has both an inside and an outside, and to be fully experienced it must be handled as well as looked at.”¹

INTRO

There is something to the rhythm of the photographs of the streets, the flow of the mass of people or the singled out passer-by wearing a funny hat, a woman with an umbrella hopping over a puddle, or elderly ladies wearing dresses that match the colour of the trash nylon sacks waiting for their transport. The smoke erupting from the sewers of the city at seemingly random intervals, the tooting horns of the yellow cabs, the strides of those on a deliberate race towards an aim, disrupted by the random criss-crossing, impromptu zig-zagging of fellow pedestrians avoiding puddles and collision. The general dissonance and cacophony of the street finds its compositional frame in the photograph, where it sings melodies accompanied by a set of instruments, complementing the leading tune or counterpointing it for greater effect.

Photography is – sometimes – jazz. It is the rhythm of the city; more primordial, hectic at first, but most of all, the whole body responds – it is its very sensorial quality, the haptic potential, its synaesthetic power that makes it akin to a goosebumps type of impro in a jazz jam. It is the *punctum* of the inexplicable and unexpected that we live for. One can understand music just as much as look at a scene on the street, perhaps document it. This attitude is aptly described by Roland Barthes as the *studium* or by Irit Rogoff in another context as the “good eye”: imagery the studious eye contextualises, understands

¹ Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 32.

and explains.² As opposed to this, punctum (in a way connected to Rogoff's idea of the curious eye) is all about the special affect the perceiving subject feels when looking at an image: an "element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me";³ creates a situation rising out of the single visual encounter that is always already embodied, visceral, and elicits a haptic response.

Street photography – this special, virtually undefinable branch of documentary photography that defies any attempt at canonization as it is capable of tearing down the walls of the gallery just to merge back into the material it had been broken off of – and jazz together is something in the experience of indulging that pierces, questions, turns everything upside down, offering alternative points of entry into the carefully designed and designated frame, threatening to disrupt, to deconstruct, to reveal something the *studium* missed or refused to do. This happens when the arbitrary overcomes the well-composed, the pre-written melody thrusts open the hidden door of counterpoint.

It is quite natural to talk about audio-visual media in terms of film, for instance, however, it is rather uncommon to connect the still image with sound. The reason for this is obvious: while the cinema has always utilised different strata of the audiosphere or soundscape (even in the age of silent cinema: Edison's first attempts at recording the moving image were connected with the phonograph, and silent movie projections were never entirely silent), photography seems to operate entirely in the realm of the visible, without any dialogue with other channels of the perceptive apparatus.

IMPRO

In 1957, W. Eugene Smith decided to move onto the 4th floor of 821 Sixth Avenue in New York City's wholesale flower district and spent all his money on photographic and audio recording equipment. His goal was to record everything around him – to create an audio-visual database of the loft and its immediate surroundings that potentially documents the stimuli of all senses. The multimedial and ever growing project had an interwoven nature of street (noises and images), photography, jazz music (jam sessions and night time gigs), phone conversations, tv programs (news and shows), radio (classical and jazz music along with different programs throughout the day), and last – but certainly not least – conversations among the musicians and people visiting the loft. All this pulsating

² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), 25; Irit Rogoff, "Studying Visual Culture," in Nicholas Mirzoeff, ed. *The Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 1998), 18.

³ Barthes, *Camera Lucida*, 26.

through the architectural structure of the building complete with the creaking of the stairwell, the openings and closings of doors and windows, footsteps, hammering of a nail: life happening.

The project has grown into something gigantic, more than it was originally intended to be. During living in the loft, Smith took and developed approximately 40000 photographs both inside and outside (looking through the windows, visually connecting the jams of musicians with the noises of the street),⁴ blurring the boundaries of the walls, creating a sensual bridge through visual rhythm, as oftentimes he photographed the same sections of the street at different times during the day or week. The rhythm outside punctuated the music inside and vice versa.

To match the visual connection of inside and outside, he recorded some 4000 hours of sound (music, late night talk shows, telephone and real life conversations etc.) on 1740 reel-to-reel tapes.⁵ While there is no perceptive map to combine the visual with the audio material, the simple routine of the ever present music and noises through the processes of taking and developing and exhibiting the images suggests an order in the database chaos. Indeed, Smith himself kept arranging and rearranging the sequences of the photographs to match the feelings and emotions of the moments he took them with the auratic ensemble of the occasions.⁶

One might say that the melancholy of the grain in the image emulates and recalls the raspy air resonating from the reed of the saxophone as it announces itself into the harmony. In this multisensorial arrangement, the project connected photography, jazz music, everyday life and the streets through – literally – the pulsing of the loft, of the building. As Bill Peirce, once assistant to the loft, notes on Smith's involvement in the 2015 documentary on the Jazz Loft project: "He was just there as part of what was happening. Like part of the band. He was part of the rhythm section. Only instead of playing the drums or the bongos or the bass or the piano, he was playing his camera."⁷

The design of the project (never fully designed, just as in a great jazz jamming session) is not only about recording and documenting what was happening during the period of the Jazz Loft, but is also about how the senses can be connected in a flux of perceptual input – and how one medium can evoke feelings and memories characteristic of

⁴ Sam Stephenson, *The Jazz Loft Project: Photographs and Tapes of W. Eugene Smith from 821 Sixth Avenue, 1957–1965* (New York: Alfred A. Knopf, 2009).

⁵ Ibid.

⁶ Sara Fishko, *The Jazz Loft According to W. Eugene Smith*, dir. Fishko, New York: Lumiere Productions, 2015, 87 min.

⁷ Ibid.

another. Whether consciously or unconsciously, Smith created a practical ensemble of some kind of phenomenology of photography, in which the image – reaching beyond the limits of the visual – works in tandem with the aural and audio environment, mutually extending the immersive nature of the experience.

The Jazz Loft project is haptic to the core, it is tangible, as the materiality of the multi-medial database amounts to an immersive, visceral experience, bursting with life without constraints, bordering on the transmedial, as one part of the medial endeavour flows into the other, not repeating or documenting but continuing, extending it. Michel Chion's coinage of *synchresis* seems to be a fitting critical trope here: it is composed of synchronism and synthesis, being "the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time. This join results independently of any rational logic."⁸ Photographs seem to be the anchor for this kind of synchresis, providing a visual map for the free flow of voices, noises and music inside and outside the loft: the walls, the floor, the desks, the chairs, virtually, whole rooms covered with photographs provide a navigable map, de-acousmatising the audible into something tangible, the images visualising sound.⁹

The way images tie inside and outside, life and art, acousmatic and deacousmatised sound together is reminiscent of how Jacques Lacan made an attempt at redefining the Freudian *unheimlich*, or the uncanny. For Lacan, the *unheimlich* is always a multisensorial and psychic phenomenon, which concerns the emplacement of the subject in the particular experience. It is the *extimate*, a term he coined to appropriate the Freudian term *Unheimlich* as related to the dichotomy of inside and outside, subject and other, the Real and the Symbolic. As Mladen Dolar explains,

It points neither to the interior nor to the exterior, but is located there where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety. The extimate is simultaneously the intimate kernel and the foreign body; in a word, it is *unheimlich*.¹⁰

The extimate can also be linked to another Lacanian term, the *objet a*, that which is always already missing from the definition of the subject that in turn defines it: for instance, voice and gaze – objects that once had been somehow connected to the subject and

⁸ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994), 63.

⁹ *Ibid.*, 72.

¹⁰ Mladen Dolar, "I Shall Be With You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny," *October* 58 (Autumn, 1991): 6.

got foreclosed. But here foreclosure is not a clear denial: it is the incorporation of the very act of foreclosure, which takes the foreclosed object right into the core of subjectivity.¹¹ This is precisely the collapse of the inside into the outside and vice versa, the knot of the de-acousmatised auratic environment located in the visual field mapped through and in the photographs.

The candid and intimate images Smith created are visual signs of an uncanny return of the intimate moment of the clash of subjectification and objectification in the making of those photographs. The intimacy of those moments when Smith clicked the shutter turns into extimacy precisely because they tie to the impossibility of the aural design of the loft and its outside coming together through the scopic ensemble. Thus, acting as a kind of literal “screen memory” (from the Freudian term playfully arriving in the loft’s project),¹² the photographs covering the empty spaces of the room resonate with both the particular sounds of the moment of the shutter clicks and also of their being spotted as part of the audial wallpaper of the womb-like spatial organisation of the building.

This is how the *objet a* becomes extimate: this is precisely how through Smith’s photography jazz, street noises and happenings, all the sounds on the tapes return from the tangible database of the project. This is also how, with the same gesture, the visual points of view recreated in the pictures collide with the multiple points of audition provided by the scattered lines of microphones recording music and the inner life of the loft building (literally, as mics were drilled into the ceiling and stairs as well). As the subject is drawn into the experience of the Jazz Loft project, they cannot but find themselves in the multisensorial and primarily visceral flux of immersion that defies objectivity and studious critical framing, raising curiosity and giving way to the piercing-tickling act of the *punctum*.

CHORUS

So how do we *feel* photographs? It is easier to think of how to feel music, jazz is all about feeling, as a matter of fact, all our senses are connected to feeling but our sight. Yet, as Barthes alleges, once we venture into the shady territories of unconstrained semiosis in the image, we risk being pierced, shaken, pricked – in other words, we are haptically involved in conjuring feelings out of the picture. Punctum ties the Thing (*das Ding*) into the

¹¹ Ibid., 6.

¹² Sigmund Freud, “Screen Memories,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. and ed. James Strachey (London: Vintage, 1999), 299–322.

thing (*die Sache*), the uncanny thing that haunts the observer by its very thingness that unites object and image.¹³

Feeling and the critical assessment of it seems to be tricky at first, since theory usually focuses on some particular sense (e.g. studying film as a visual artefact, looking at its editing technique, composition, colour scheme even the material) rather than assessing the whole sensorial spectrum (after all, we sit in a darkened room focusing our attention on the cinema event with the presence and active engagement of our entire body). Moreover, “feeling photographs” seems to be a strange approach inasmuch as a photographic image is there to behold through vision, part of the scopic regime in the immediate mastery of the subject. However, the way a photographic image engages the subject through visibility is always already imbued with a spectrum of sensorial data: colours, shapes, textures, shadows and highlights emulate emotions, smells, touch and spatial depth, in a string of perceptive hits, resulting in a truly visceral and bodily response beyond the obvious spectatorial experience connected to the eye.

To help us navigate the multiplicity of sensorial interactions when looking at photographs, I refer to Laura Marks’s term “haptic visibility” in the first place, which she uses as “a metaphor to emphasise the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented” suggesting that “the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one’s eyes.”¹⁴ While Marks uses film as a primary example for her analysis, the ways she tackles the filmic image is indicative of photography as well, therefore I intend to adapt her approach as a general framework for discussing visual media (and beyond). The argument for the haptic nature of looking finds its roots in Henri Bergson’s conviction that memory is not something virtual and mental but is embedded in the senses.¹⁵ Marks uses the term “haptic” not as a preference of tactile experience but as borrowed from the differentiation made by Gilles Deleuze and Félix Guattari between the haptic and the optical, in which the haptic becomes a signifier for every sense involved beyond the purely visual.¹⁶

Clearly, the term “haptic visibility” is therefore not connected exclusively to the cinema, but is a metaphor for the perception of visual material in general, as photography has close ties with memory as almost all critics of the medium argue. If we agree with Bergson on memory being embedded in the senses, or in other words, embodied, pho-

¹³ Batchen, *Forget Me Not*, 32.

¹⁴ Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (London: Duke University Press, 2000), xi.

¹⁵ *Ibid.*, xiv.

¹⁶ *Ibid.*

tography may be the *par excellence* medium to evoke a bodily response through the act of looking. It is then not just an organisation of visual signs, but – as Marks notes with reference to cinema – “it bears witness to an object and transfers the presence of that object to viewers.”¹⁷ This makes it possible for the viewer

to respond to the image in an intimate, embodied way, and thus facilitate the experience of other sensory impressions as well. These sense experiences are not separate, of course. They combine to form culturally defined “sensuous geographies”, or our sensory experiences of place. More fundamentally, they inform each person’s sensorium, the bodily organization of sense experience.¹⁸

Turning to a Deleuzian reconfiguration of memory through the mediation of the cinema, Marks claims that “if vision can be understood to be embodied, touch and other senses necessarily play a part in vision.”¹⁹ Following this logic, she argues that visibility (perceived through visual media) “functions like the sense of touch,” activating “a memory that necessarily involves all the senses.”²⁰

The activation of the senses through visual means is a pivotal function and working logic of photography in general, and in Smith’s project in particular. The synaesthetic modality that is at play in Vivian Sobchack’s definition of the cinesthetic subject “who, through an embodied vision in-formed by the knowledge of the other senses, ‘makes sense’ of what it is to ‘see’ a movie – both ‘in the flesh’ and as it ‘matters’.”²¹ While Sobchack’s examples come from the cinema event, her descriptions relate to how the viewers experience (perceive and make sense, or even, feel) the image in front of them and are virtually akin to the perception of the photographic image. For the experience that enhances the sensuous moment of looking is effectively touching it and being touched by it at the very same time,²² that results in experiencing the image as “both here and there” rather than locating the visual and sensual experience either in or outside of the frame of the image.

The recreation of the inside and outside of the loft through photographic images is therefore how the project opens up for us, contemporary onlookers, invited into the

¹⁷ Ibid., xvii.

¹⁸ Ibid., 2.

¹⁹ Ibid., 22.

²⁰ Ibid.

²¹ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004), 70–1.

²² Ibid., 71.

smelly and gloomy rooms, unable to contain the general olfactorial orchestra of the flower district. Following Kaja Silverman's treatise on photography, one might say that Smith's project properly analogizes the referent,²³ that is, it does not strive to compose and arrange the media elements that are records of the partial perceptions but keeps them intact and interactive in a potentially dialogic nature. Silverman's claim is that while we think of the history and technology of photography as a development and evolution of the camera that is operated by the human master, in effect it is the world around us that reveals itself for us. In other words, it is not the vision of the creator that frames the image, but the way reality allows us to see it.²⁴ This version of the history of visibility (as it transcends that of photography only) has long been central to Silverman's endeavour to develop an alternative way of seeing in critical framework. One cannot but read her *World Spectators* (where she connects the concept and role of the gaze to Roger Callois's notion of mimicry and Maurice Merleau-Ponty's philosophy of embodied vision) as a novel take on the earlier Lacanian-induced version of the deconstruction of the power of the look to shift attention to the gaze that is outside of the subject's mastery and control.²⁵ In a genuinely anamorphic move, Silverman shifts from the post-structuralist notions to open up the discourse for a more inclusive and phenomenologically oriented account of how images allow us to peek into the ontological connection to reality through sensorial experience.²⁶

Anamorphosis was also central to how Jacques Lacan envisioned the scopic relation in which the subject comes to be seen – curiously, also taking Merleau-Ponty as a reference point, taking his phenomenological insights as psychoanalytical cues (the chapters in the part "*Of the Gaze as Objet Petit a*" are in fact meticulous studies on Merleau-Ponty).²⁷ The oft-cited example that he used to shed light on the structural ambiguity of the mastery over the visual event is Hans Holbein's *The Ambassadors*, a painting that depicts two gentlemen dressed to communicate their socio-political status surrounded by objects that also express and thus strengthen the "vision" one studiously comprehends.²⁸ This is precisely how Barthes defines the studium: enlisting the knowable, creating a data-

²³ Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part 1* (Stanford: Stanford University Press, 2015), 11.

²⁴ *Ibid.*, 10–1.

²⁵ Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 134–38.

²⁶ Silverman, *Miracle of Analogy*, 12.

²⁷ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller, (London: Vintage, 1998), 65–119.

²⁸ *Ibid.*, 86.

base of perception provides a masterly position in which the onlooker (or the subject in Lacanian parlance) occupies the vantage point of the look. There is, however, a curious, undecipherable, therefore unexplorable and inexplicable object (that seems to be a non-object) at the front of the painting's space that eludes comprehension but insists by its very unintegratable state. As Lacan describes, it is only upon leaving the room of exhibition and looking back awry that the subject is able to fathom the pictorial arrangement of the object – a skull, the realisation of which makes the rest of the painting recess into invisibility.²⁹ This *trompe l'oeil* effect, however, is not a mere visual gimmick: what it reveals is that the masterly position that the subject occupied could not frame the skull, and thus the skull had been sort of “looking at” the subject before the subject could really take a look at it, displacing the position of the subject and rendering it as the place of the object. In a chiasmic fashion, once again, subject and object come to be mediated through what Lacan calls the screen,³⁰ the unidentifiable, invisible point where inside turns outside and in reverse.

Silverman stays on the level of the visual in her new conceptualisation of the history of photography, but her argument – relying on the concept of a reality of experience rather than an idealised concept of what is outside the purview of the subject dislocated from its frame, dispositioned into a separate, objective, masterly point in the scopic scheme of a scene as an observer – can easily be extended to invite the haptic through vision. The visual scenes composed through the photographic frames are also envisioned (or analogised) soundscapes that dictate the rhythmic pattern for the sequence of the developed images pasted onto every square centimetre of the walls. It makes a circle, or better yet, a loop: the way the microphones pick up the sounds and rhythms of human traffic and chatter through the building, punctuated by the jazz sessions, engulfed by the street noises coming from the district are photographed by Smith's cameras only to be developed and pulled into a constant re-organisation as a sequence back on the walls, where the process seems to have started. This is how the loft becomes the sensuous geography through the haptic image and the chiasm it creates via its ongoing referential capacity to all the aural and tactile feeling.

Analogising the referent through photography is, therefore, the very process of feeding the multisensorial mobius strip through which the Jazz Loft project can be comprehended in its entirety. Images of the street and street life, gestures and movements of cars and pedestrians enter the inside of the loft, literally putting on a second skin as the

²⁹ Ibid., 92.

³⁰ Ibid., 108.

wallpaper covering the very walls that would serve as borders between inside and outside – a spatial geography rendered obsolete. Instead, it is the sensual aspect of the unnoticeable switch between inside and outside, between real and analogy that brings us towards the feeling the haptic nature of Smith's project amounts to.

OUTRO / CODA

The zig-zagging of streets and sidewalks and cars and pedestrians amount to an orchestration of the city that forges a new rhythm to life – other than the dichotomous constitutive of nature. Street photography evokes the pulsating bebop to forge a lasting memory of city life, visually framing the visceral: sounds and smells, tactile impressions and taste, creating a synaesthesia reminiscent of Gillespie's trumpet solos or Monk's unruly piano raves. The click of the shutter, the chick of the hi-hat; the drag of the winder, the rustling of the snare drum – all composed, visually or musically. The street comes alive with all its bustling sensorial stimuli by which the photography comes to be jazzed: tactile, material, and haptic, imbuing the here-and-now with the concrete sense of the then-and-there.

Photographs entomb the presence of people unwittingly working together on a multimedial and multi-sensorial project, mapped onto constantly decentralised surfaces, opening the closing doors and windows and closing in on the outside. Engulfing and spurting out: inside and outside indistinguishable, street noise and jazz fusing into a hitherto unimaginable rhythmic and musical ensemble. The images glued to a three-dimensional spatial arrangement analogise the sounds and voices pulsing, resonating, beating through the strata of bricks and mortar, of membranes and molecules of the magnetic tapes held in canisters like exposed rolls of film, rolling into endlessness – and then back to themselves, de-acousmatised.

Smith leans out of his window on the 4th floor of 821 Sixth Avenue, his lens aimed at the traffic, trying to catch movements, gestures, feelings, lights and shadows, smells, voices: the street. The click of the shutter, the zipping of the winder fall in rhythm with the drums and take the beat through the open window, to the street, and the street responds. The endless to and fro, the chiasm opens up into a mobius strip, one side of it leading to become the other when crossing. Optical, literary and aural chiasms all collapse into the haptic experience of the project.

WORMS AND THEIR DIETS AND DRAMAS IN *HAMLET* AND LUTHER.

TIBOR FABINY

INTRODUCTION: PARRHESIA IN WORMS?

Five hundred years ago, on the 18th of April 1521, in the German town of Worms, a daring monk of the Augustian order and professor of Holy Scripture of the almost brand new University of Wittenberg, was summoned to appear at the Diet convoked by the new Emperor of the Holy Roman Empire, Charles V. Everything and everybody was young. The University of Wittenberg, established in 1505, was just sixteen years old; the Habsburg Emperor (born in 1500) only twenty one; the monk, named Martin Luther, born in 1486, was thirty five. Luther's theological ideas concerning justification, free will, the authority of the Word rather than the Pope, were seen as dangerously heretical. Throughout the Middle Ages and at the dawn of the early modern age, two heinous enemies were said to have threatened mankind: plagues and heresies. In the culture controlled by the Catholic Church, if anything was really viral, it was heresy because it destroyed not just the frail human body but one's "eternal jewel" (*Macbeth*, 3.1.67) that is, the soul. The greatest English heresy-hunter, Saint Thomas More made it clear that his ambition was no less than stripping off the mask ("visor") of heretics in order to reveal their ugly faces:

That ye maye the more clerely perceyue the malycouse mynde of these men, and that theyr pestilent bokes be bothe odyouse to god and deadly contagious to men / and so muche the more perylouse in that thyer false heresy es wylyly walke forth vnder the counterfayt visage of the trew crysten faith: thys is the cause and purpose of my present labour / wherby god wylling I shall so pull theyr gaye paynted vysours, that euery man lysting to loke theron, shall playnely perceyue and byholde the bare vgly gargyle facys of theyr abominable heresy e.¹

According to More, Luther was "a foolish friar, an apostate, an overt incestuous lecher, a plain agent of the devil, and a manifest messenger of the hell", who "is not besprinkled with a few spots, bit with more than half venom is poisoned all the wine – which is in

¹ Thomas More, "The Confutation of Tyndale's Answer," in *The Complete Works of St. Thomas More, 8. Parts I–III. The Confutation of Tyndale's Answer*, eds., Loius A. Schuster, C. Richard Marius and James P. Lusardi (New Haven / London: Yale University Press, 1973), 34.

itself right rotten. [...], [he is] “the contagion [...] to infect a feeble soul, just as the stench of a plague sore infects a whole body.”²

For Luther, however, it was a matter of conscience to cry out for the truth, even if the world finds this behavior dangerous and foolish. Luther called himself the clown of a God who was playing a frightening game with his creatures under various masks. Luther took the risk whether the gospel he had discovered would break through the rock-hard ground of the human tradition.

Unless I am convinced by sacred Scripture, or by evident reason, I cannot recant, for my conscience is held captive by the word of God, and to act against conscience is neither right nor safe.³

Michael Foucault calls this act *parrhesia*⁴; the Greek word meaning frankness, openness, and the courage of truth. This term is frequently used also in the New Testament.⁵

Whether or not his hagiographic followers lionized him, Luther’s taking a firm stand in Worms was the scandal of the empire and, I propose to say, the proto-drama of the 16th century.

LUTHER’S WORMS IN HAMLET’S WORMS

Therefore, it is no wonder that four scores later this episode captured even Shakespeare’s imagination. Hamlet, playing the madman, weaves the Luther-episode into one of his cryptic puns or puzzling riddles in response to the question concerning the whereabouts of the dead body of Polonius whom he had killed unwillingly, in his mother’s closet.

ROSENCRANTZ

Ho, Guildenstern! bring in my lord.

Enter HAMLET and GUILDENSTERN

² Thomas More, *Dialogue Concerning Heresies*, ed. Mary Gottshalk (New York: Scepter Press, 2006), 394.

³ R. C. Sproul, “Is Your Conscience Captive to God?” *Desiring God*, January 23, 2017, <https://www.desiringgod.org/articles/is-your-conscience-captive-to-god>.

⁴ Michel Foucault, *The Courage of the Truth (The Government of Self and Others II): Lectures at the Collège De France 1983–1984*, ed. Frédéric Gros, trans. Graham Burchell (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).

⁵ Mark 8:32; John 7:4; John 7:13; John 7:26; John 10:24; John 11:14; John 11:54; John 16:25; John 18:20; Acts 4:13; Acts 4:29; Acts 4:31; Acts 28:31; 2 Cor 3:12; 2 Cor 7:4; Eph 6:19; Phil 1:20; Heb 3:6; Heb 4:16; Heb 10:19; Heb 10:35; 1 John 3:21; 1 John 4:17; 1 John 5:14.

KING CLAUDIUS

Now, Hamlet, where's Polonius?

HAMLET

At supper.

KING CLAUDIUS

At supper! where?

HAMLET

Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots: your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table: that's the end.

KING CLAUDIUS

Alas, alas!

HAMLET

A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.

KING CLAUDIUS

What dost you mean by this?

HAMLET

Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar.⁶

Critical editors of the drama since the 19th century have recognized in the "emperor" a direct allusion to the Emperor Charles V., and in the "politic worms" and the "diet" a reference to the Diet of Worms. Harold Jenkins, the editor of the Arden *Hamlet* says in a footnote: "There is a play on *diet*, council, with reference to the Diet at the German city of Worms, presided over by the *emperor*. In 1521 it pronounced its ban on Luther after his famous refusal to recant."⁷

⁶ Shakespeare's texts are download from <https://shakespeare.folger.edu/>. Accessed March 28, 2022.

⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, New Arden Edition (London: Methuen, 1982), 340.

Before attempting to decipher these enigmatic images, let us try answer two questions: 1. Why was Shakespeare impressed, or perhaps even inspired, by the Worms-drama? Is there, perhaps, an affinity between the dramatic mind of the German theologian and the imagination of the English playwright? 2. How did Shakespeare's image of Luther develop? What channels mediated Luther's story to Shakespeare's imagination?

ANALOGY IN DIFFERENCE: THEOLOGICAL DRAMA AND DRAMATIC THEOLOGY?

As for the first question: Luther's theology, was /is ultimately dramatic. One of Luther's self-images was that of the "court-jester"⁸ (*Hofnar*). As Eric W. Gritsch aptly says, Luther appears

to have worn his heart on his sleeve, tipping his cap to the troubled consciences of common folk, ringing his bells to warn the mighty in both church and world of God's unyielding power, and tapping his feet to the tune of the gospel's cheering and chilling news of Christ's lordship in a world nearing its end.⁹

Luther radically appropriated and even enacted St. Paul's paradox about wisdom and foolishness: "the foolishness of God is wiser than men [...] God has chosen the foolish things of the world to confound the wise" (1 Cor 1, 27, 27, KJV). Moreover, Luther very frequently used such dramatic terms in his theology as "game", "laughter", "theater", "mask", "disguise" and "hiding". Luther also spoke about creation and history as the "face or mask of God" (*larva dei*), a *Mummenschanz*, a masquerade.¹⁰

The marrow of Luther's theology is the idea of the hidden God, *deus absconditus*. God, according to Luther, conceals himself (godself) under the mask of his opposite: *Deus absconditus sub contrario suo*. Luther never failed to emphasize the difference between the revealed and the hidden God (*deus revelatus* and *deus absconditus*). Luther frequently mentions with St Paul (1 Cor 4,9) that Christians have become a "spectacle" for the world (theatron to kosmos). Commenting on Galatians 5,11, Luther again remarks:

Thus God wears the mask of the devil, and the devil Wears the mask of God; God wants to be recognized under the mask of the devil, and He wants the devil to be condemned under the mask of God. (LW 27,43)¹¹.

⁸ Eric W. Gritsch, *Martin – God's Court Jester: Luther in Retrospect* (Ramsey, NJ: Sigler Press, 1991), 33.

⁹ *Ibid.*, viii.

¹⁰ *Ibid.*, 191.

¹¹ *Luther's Works* ed. Jaroslav Pelikan (Saint Louis: Concordia Publishing House, 1959–). Further citations of this work (as *LW*) are given in the text.

A major theme in Shakespeare studies is the discrepancy between appearance and reality. This is another striking similarity between Shakespeare and Luther. Both of them, in their own ways, were passionately committed to the quest of reality, whatever they might have meant by it. Both of them, though being aware that "Humankind cannot bear very much reality" (Eliot), were willing to carry the burden of their journey into the naked truth of the unknown in order to grasp, perhaps only to touch it, as the mad Lear says on seeing the naked Edgar: "*thou art the thing itself*" (KL 3,3, 111)¹². The climax of Luther's famous *Heidelberg Disputation* (1518) is Thesis 21:

The theologian of glory calls evil good and good evil. The theologian of the cross calls *the thing what it actually is*. (t. mine, TF)

Both know that real knowledge comes through suffering: in Shakespeare, reality or authenticity is gained in the painful or joyful *anagnorisis* (recognition) at the end of the plays; for Luther it is the cross that humiliates the puffed-up human ego and makes us acknowledge who we really are.

Both of them sarcastically, even scatologically ridicule egoistic and evil characters. Luther said: "I resist the devil, and often it is with a fart that I chase him away."¹³ Moreover, he almost verges on blasphemy when talking about Moses who wanted to see the face of God. God, said Luther, humbled him by showing him his back, or, his "rearward" part (Ex 33, 18–23).¹⁴

Falstaff, in a moment of self-irony says: "I do begin to perceive that I am made an ass" (MWW 5.5.115),¹⁵ which could be a pun on "arse"; Hamlet speaks on the hidden part of strumpet Fortune (Ham 2.2.493); Patroclus calls Thersites a "ruinous butt" (TC 5.1.33).

¹² For Shakespeare editions, accessed March 28, 2022, <https://shakespeare.kre.hu/>.

¹³ "The Scatological Luther: Martin Luther, lover of the scatological joke," *The Wilson Quarterly* (Summer, 2012), accessed March 28, 2022, <https://www.wilsonquarterly.com/quarterly/summer-2012-american-vistas/the-scatological-luther/>.

¹⁴ See Gerhard O. Forde, *On Being a Theologian of the Cross Reflections of Luther's Heidelberg's Disputation, 1518* (Grand Rapids, MI / Cambridge, UK: W. B. Eerdmans Publishing Company, 1997).

¹⁵ William Stockton, "I am made an ass: Falstaff and the Scatology of Windsor's Polity," *Texas Studies in Literature and Language* 49, no. 4 (2007): 340–60, accessed March 28, 2022, https://www.researchgate.net/publication/236725262_I_am_made_an_ass_Falstaff_and_the_Scatology_of_Windsor%27s_Polity.

THE HISTORICAL "JOURNEY" FROM LUTHER'S DIET OF WORMS INTO SHAKESPEARE'S DIET OF WORMS

As for the second point: the nature of this question demands a historical quest. To unravel the layers of the literary sources would be an exciting philological investigation, but we must confine ourselves only to the immediately relevant sources. It seems to be reasonable to read these sources "backwards": first, documents that were directly known by Shakespeare; then the ones that these direct sources mediated for him. Rarely is the martyrologist John Foxe's (1516–1587) work *Acts and Monuments* discussed in the context of Shakespeare studies. First published in Latin in 1559, it had an enlarged English edition in 1570, and several further editions followed. If pious Elizabethan Protestants could afford it, this huge book was on their bookshelves next to the Bible in English. Shakespeare probably used the 1584 edition of Foxe: we have textual evidence in *2–3 Henry VI*, *King John* and *Henry VIII* that Shakespeare heavily relied on it.¹⁶

Here is how Foxe described the end of the events in Worms in his 1583 edition of *Acts and Monuments*, Book 7.

considering (sayde he) your soueraigne maiesty, and your honors require a playne aunswere: thys I say and professe as resolutely as I may, without doubling or sophistication, that if I be not conuincd by testimonies of the Scriptures, & by probale reasons (for I beleeeue not the Pope, neither his generall Councils, which haue erred many times, and haue bene contrary to themselues) my conscience is so bound and captiued in these scriptures and word of God which I haue alledged, that I will not, nor may not reuoke any maner of thing, considering it is not godly or lawfull to do any thing against cōsciēce. Herevpon I stand and rest. I haue not what els to say. GOD haue mercy vpon me.¹⁷

Foxe's source was the book of Henry Bennet who translated Melanchthon's *Life of Luther* and published it in 1561¹⁸, fifteen years after Luther's death. The translator identifies him-

¹⁶ Stuart Gillespie, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources* (London / New York: Continuum, 2001), 172–77.

¹⁷ John Foxe, *The Acts and Monuments Online*, accessed March 28, 2022, <https://www.dhi.ac.uk/foxe/index.php?realm=text&gototype=&edition=1583&pageid=864>.

¹⁸ Philip Melanchthon, *A famous and godly history contaynyng the lyues a[nd] actes of three renowned reformers of the Christia[n] Church, Martine Luther, Iohn Ecolampadius, and Huldericke Zuinglius. The declaracion of Martin Luthers faythe before the Emperoure Charles the fyft, and the illustre estates of the empyre of Germanye, with an oration of hys death, all set forth in Latin by Philip Melanchthon, Wolfgangus Faber, Capito. Simon Grineus, [and] Oswald Miconus, newly Englished by Henry Bennet Callesian*, accessed March 28, 2022, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:2?rgn=div1;view=fulltext>.

self as a man from Calais; and his book; the title of his work is *A Famous and Godly History*. The book is divided into two parts, which were published together: (1) A Poem: Encomy of Martine Luther¹⁹; (2) The hysto|ry of the Lyfe and Actes of Martine Luther, Doctour of Diuinitie. Faythfully set forth by Phillip Melan•thon.²⁰; (3) Martine Lu|thers declaracion of hys doctrine, before the Emperours Maiesty, Charles the fyft, the Prin|ces Electors, the Estates of the Empyre, in the i•urney an• assembly of Princes at Wormes.²¹; (4) An intima|cion, geuen by Philip Me|lancthon to hys Auditorye, at Vitteberg. The yeaere 1546. Of the decease of Mar|tyne Luther. (:.)²²; (5) Philip Me|lancthons Oracion, made and recited for the Funeralles of the Reuerens man Marrin• Lu|ther at Vitteberge.²³

Not unlike Ben Jonson's *To the Memory of my Beloved Master William Shakespeare, and What He Hath Left Us* in the First Folio of 1623²⁴, Benett's *The Encomy of Martine Lutheris* also a fine example of hagiography.

A head where Pallas misteries wer freight,
 A face where •oumy brightlye dyd appeare,
 An eye yt could discerne ech mynde • sleight,
 And eares conte•pning priuate •au•to heare
 A tong that dyd pronounce the sacred truth,
 A praireis pen, that paynted well the same.
 A zeale that moued Tigrish hartes to ru•he,
 And could to vertue mild•s mindes enflame
 A mynde aspiring ay to wysdomes throne.
 A hart that neuer drad the Tirantes might.
 A rocke yt wold remoue from truth for none
 Disdayning death in quarell of the ryght.
 These golden gifts, in Luther shined bright
 For which he now receiues immortal light.

¹⁹ Ibid., <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:2?rgn=div1;view=fulltext>.

²⁰ Ibid., <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:4?rgn=div1;view=fulltext>.

²¹ Ibid., <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:4.1?rgn=div2;view=fulltext>.

²² Ibid., <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:4.3?rgn=div2;view=fulltext>.

²³ Ibid., <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A08486.0001.001/1:4.4?rgn=div2;view=fulltext>.

²⁴ Ben Jonson, "To the Memory of my Beloved Master William Shakespeare, and What He Hath Left Us", in *The Works of Ben Jonson*, vol. 3. (London: Chatto & Windus, 1910), 287–89, accessed, March 28, 2022, <http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/benshake.htm>.

"WORMS" IN SHAKESPEARE'S POEMS AND PLAYS

Shakespeare seems to have been obsessed with "worms" and the "worm", for example in the celebrated Sonnet 71: "No longer mourn for me when I am dead / [...] Give warning to the world that I am fled / *From this vile world, with vilest worms to dwell*".

Worm is associated with death in Shakespeare's only explicitly religious Sonnet 146: "Poor soul, the centre of my sinful earth, [...] / *Shall worms, inheritors of this excess, / Eat up thy charge?* is this thy body's end?"

Worm in Shakespeare is almost exclusively associated with death, or at least with the finite, fragile nature of human life, if not with the utmost reverse of human dignity. In *King Lear*, both Lear and Gloucester realize the wormhood nature of human existence in the midst of their undeserved sufferings. When the mad Lear is confronted with the naked Edgar as Poor Tom, he says:

Is man no more than this? Consider him well. Thou *owest the worm no silk, the beast no hide*, the sheep no wool, the cat no perfume [...] Thou art the thing itself. (3.4.71)

Poor Tom's nakedness also evoked the worm as the image of ultimate human reality for Gloucester, as he is lead unto the imaginary cliffs of Dover by his Edgar disguised as a madman.

I' the last night's storm I such a fellow saw; Which made me think *a man a worm* (4.1.36–7).

The cosmic dimension of *King Lear* has frequently made critics think of the gigantic tapestry of the *Book of Job*, and not without a cause. Bildad says in the shortest speech and chapter of this long book:

How then can man be justified with God? or how can he be clean that is born of a woman? Behold even to the moon, and it shineth not; yea, the stars are not pure in his sight. *How much less man, that is a worm?* and the son of man, which is a worm?" (Job, 25,4–6)

The worm is, again, associated with death in the Prince's epitaph of his rival Hotspur at the end of *King Henry IV* part I. These are the last and deeply philosophical words leaving the lips of the dying ambitious young Percy:

But thought's the slave of life, and life time's fool;|
And time, that takes survey of all the world,

Must have a stop. O, I could prophesy,
 But that the earthy and cold hand of death
 Lies on my tongue: no, *Percy, thou art dust*
And food for[...]

The two half-sentences unite the dead Percy with the Prince remaining alive after the great combat of death and life. The Prince cannot but praise his enemy in his noble epitaph.

For worms, brave Percy: fare thee well, great heart!
 Ill-weaved ambition, how much art thou shrunk!
 When that this body did contain a spirit,
 A kingdom for it was too small a bound;
 But now two paces of the vilest earth
 Is room enough [...]

We could go on convoking dozens of further worms-words from other plays and poems of the bard, but let us conclude that the worm-image is a pregnant word loaded with the meaning of death. Discussing the metaphors of insects, spiders and worms in John Updike's novels, a Polish scholar says

the worm is a small crawling animal, living close to the earth and feeding on decaying matter, it is associated with physicality, material decay, disintegration, and dirt. Metaphorically, it can express a certain perspective on man's condition: it emphasizes human mortality and transience; points to his insignificance in the grand scheme of things; finally, it indicates human weakness and ugliness, both physical and spiritual impurity.²⁵

These tiny animals are frequently used as important baits for fishing, occasionally even for carrions.²⁶ Maggots²⁷ are the larval stage of a fly – that stage between the egg and the

²⁵ Iwona Filipczak, "Of Worms and Insects: Metaphors of the Human Condition in Selected John Updike's Novels," in Marie Chrova and Michaela Weiss, eds., *Silesian Studies in English 2015: Proceedings of the 4th International Conference of English and American Studies* (Opava: Silesian University in Opava, 2016), 184.

²⁶ Akira Ueda et al., Comparison of Baits and Types of Pitfall Traps for Capturing Dung and Carrion Scarabaeoid Beetles in East Kalimantan, *Bulletin of the Forestry and Forest Products Research Institute* 14, no.1 (no. 434) (2015): 15–28, <https://www.ffpri.affrc.go.jp/pubs/bulletin/434/documents/434-2.pdf>.

²⁷ "Maggots – The Perfect Fishing Bait," *Angling Times*, January 29, 2014, <https://www.anglingtimes.co.uk/advice/bait/maggots-the-perfect-fishing-bait/>.

chrysalis (cocoon). These three maggots are differently sized, some of them are squats, pinkies, and cassters. Squats are the larvae of the small House Fly, pinkies are the larvae of the Greenfly, and maggots are the larval stage of the European Bluebottle fly. Worms can be used as baits for fishing and carcasses²⁸ for different types of baits.²⁹

HAMLET' S PUNS: MAGGOTS, CARRIONS, WORMS, THE KING, AND THE BODY (OF THE LORD)

The word worm has indeed a privileged status in the vocabulary of *Hamlet*. Having decided to put on an antic disposition, Hamlet develops a cryptic language which seems to be chaotic and thus the evidence of his madness. However, such self-concealment is revelation of his high intelligence.

The fishmonger Polonius uses Ophelia as a worm or a maggot for a bait. The images of the maggot and the carrion are yoked together when Hamlet aggressively alludes to Ophelia to the "fishmonger" Polonius. The fishmonger metaphor is not a nonsense as Polonius not only "looses" his daughter but uses her as a bait to gain evidence for the cause of Hamlet's madness, just as the mousetrap will catch the conscience of the King. Ironically, it was Polonius who had just used Reynaldo as a bait to spy on Leartes's whereabouts in Paris:

Your bait of falsehood takes this carp of truth:
And thus do we of wisdom and of reach,
With windlasses and with assays of bias,
By indirections find directions out (2.1.66–69)

On meeting with the spying Polonius, Hamlet uses the image of the maggot:

HAMLET

For if the sun breed maggots in a dead dog, being a
god kissing carrion,—Have you a daughter?

LORD POLONIUS

I have, my lord.

²⁸ "Can I use animal carcasses as bait instead of normal bait?" posted by "u/Nateddog21," accessed March 28, 2022, https://www.reddit.com/r/reddeaddredemption/comments/9xeoqr/can_i_use_animal_carcasses_as_bait_instead_of.

²⁹ "Fishing Baits Used by Anglers," *www.fish-uk.com*, accessed March 28, 2022, https://www.fish-uk.com/fishing_baits.htm.

HAMLET

Let her not walk i' the sun: conception is a
 blessing; but not as your daughter may conceive.
 Friend, look to 't.

What does Hamlet mean by his provocative address to Polonius? The sun also has a special meaning in the plays. To Claudius's cynically kind address: "our son" Hamlet's first cryptic response is an aside: "A little more than kin and less than kind" (king, kin, kind). Then his direct reply is likewise cynical: "I am too much in the sun." As the sun is frequently the emblem of kingship, we may conjecture that Hamlet means "I wish I were not close to you. The sun's power is ambiguous: it can conceive, create life, but in a dead dog it might breed disgusting maggots, i.e., it could breed maggots by impregnating or inseminating even dead organic body.³⁰ The sun (or the dead dog?) is a "good³¹ kissing carrion" or a "god kissing carrion."³² "The idea that maggots and the like were produced by a process of spontaneous generation caused by the sun, the source of life, shining on dead matter was a commonplace of the time."³³ Carrion can be also a loose woman as in *Troilus* 4.1.72–73.³⁴

Scholars have noted that between 1586 and 1595 Wittenberg had two students named Rosenkrantz and Gyldenstjerne and that it was the favourite university for the Danes to study abroad. Raymond B. Waddington³⁵ and other scholars³⁶ explored this ana-

³⁰ A political comment as hate-speech on 27 September, 2021: "Dobrev kivirágzott, mint a penész a napon rohadó májkonzerv oldalán [blossomed like mold on the side of a can of liver paste rotting in the sun]," https://www.facebook.com/kontra.hu/posts/347353777135849?utm_source=mandiner&utm_medium=link&utm_campaign=mandiner_202109.

³¹ Warburton and others: "god kissing carrion."

³² Piotr Sadowski "'A god/good kissing carrion': *Hamlet* 2.ii.181," *English Language Notes* 39, no. 1 (2001): 23–7, <https://doi.org/10.1215/00138282-39.1.23>.

³³ *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, ed., George Richard Hibbard (Oxford: Oxford University Press, 2013), 213.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Raymond B. Waddington, "Lutheran Hamlet," in *English Language Notes* 27, no. 2 (1989): 27–42.

³⁶ Cay Dollerup, *Denmark, 'Hamlet,' and Shakespeare: A Study of Englishmen's Knowledge of Denmark Towards the Sixteenth Century with Special Reference to 'Hamlet'* 2 vols. (Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1975), Vol. 1.128; See also Gunnar Sjögren, "The Danish Background of *Hamlet*," *Shakespeare Studies* no. 4 (1968): 221–30; Steve Sohmer, "Certain Speculations on *Hamlet*, the Calendar, and Martin Luther," *Early Modern Literary Studies* 2, no. 1 (1996): 5, accessed March 28, 2022, <http://purl.oclc.org/emls/02-1/sohmshak.html>; <http://www.shu.ac.uk/emls/02-1/sohmshak.html>.

logy, and I have proposed elsewhere that Wittenberg is a metaphor of the drama and assessed whether the Hamlet / Luther parallels proposed by scholars are considerable insights or too stretched, i.e. far-fetched.

Most recently Stephen Greenblatt, in his celebrated *Hamlet in Purgatory*, wittily summed up the established critical consensus that in the play “a young man from Wittenberg, with a distinctly Protestant temperament, is haunted by a distinctly Catholic ghost.”³⁷

Greenblatt, without quoting Raymond B. Waddington³⁸, develops the Claudius-Hamlet dialogue concerning the dead body of Polonius. Claudius asks: “Now, Hamlet, where’s Polonius?” Hamlet’s reply: “At supper”. Claudius: “At supper! where?” Hamlet: “Not where he eats but where he is eaten” (4.3.16–19). The rest is the worm/Worms wordplay that we mentioned at the beginning of this paper.

The significance of these words extends beyond the cruel and callous joke about Polonius; the supper where the host does not eat but is eaten is the Supper of the Lord.³⁹

Greenblatt is right to suggest that the allusion to the Lord’s Supper is perhaps a subtle subtext of the play. However, unlike Waddington, Greenblatt does not notice another hidden potential of the Rosencrantz-Claudius-Hamlet “trialogue”: “bring in the Lord / ...where is Polonius? / At supper” (4.3.15–17). The question of the Eucharist triggered perhaps the hottest debates not only between Protestants and Catholics but Protestants and Protestant (i.e. Lutherans and Zwingli) in the sixteenth century. Though the Lutheran position was not as far from the Catholic position as the Swiss sacramentalist’s. The groups belonging to one or the other of the two positions would frequently ridicule one another:

If God was actually bread [...] it meant that could be eaten by worms, flies and mice, that the divine body could decay and rot, or that, passing through the intestines, it could be transformed into excrement.⁴⁰

If we associate the dead body of Polonius that is eaten by the worms with the Eucharist, which, at least in the Catholic and Lutheran tradition means “eating the Lord’s body”, then perhaps, in retrospect, we add another potential interpretation to the frequently debated but unsolved puzzle.

³⁷ Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton / Oxford: Princeton University Press, 1989), 240.

³⁸ Waddington, “Lutheran Hamlet,” 28.

³⁹ Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, 241.

⁴⁰ *Ibid.*, 250.

ROSENCRANTZ

My lord, you must tell us where the body is, and go with us to the king.

HAMLET

The body is with the king, but the king is not with the body. The king is a thing—

GUILDENSTERN

A thing, my lord!

HAMLET

Of nothing; bring me to him. (4.2.29)

There are various explanations:

1. Body = Polonius; King = Claudius: *Polonius is with Claudius (in his palace); but Claudius is not with Polonius (= Claudius is not dead -yet.)*
2. King 1 = Claudius; King 2 = Old Hamlet: *"Claudius has the body = he is alive, but Old Hamlet is dead."*
3. body 1 = King's body (his sacred reign = Old Hamlet) *"Old Hamlet (body 1) embodied the sacred body of kingship; but Claudius is not with the sacred body, ie. the kingship, Claudius a usurper.*

If we associate the Lord Supper with the Eucharist, i.e. the Body of Christ; then, retrospectively we may suggest that:

1. Christ (the King) is with the Body (Catholic and Lutheran Real Presence in the Eucharist);
 2. Christ (the King) is not with the Body (Reformed – Symbolic and not Real Presence)
- There is no denotative meaning of this puzzle; however, playing games with possible meanings can be stimulating intellectually.

EATING AND THE CYCLE OF LIFE

It is not enough to identify topical reference; we have to recognize that these puns revolve around eating. Polonius is at such a supper where his body is eaten rather than eating. His body is not the subject but the object of eating. The Eucharist as a grotesque subtext of Hamlet's words is indeed echoed here. We eat (and feed) all creatures (including worms) so that they would eat (or feed) us. A diet is not just a political convo-

cation but as a noun it refers to the kinds of food that a person, animal, or community habitually eats.⁴¹

Hamlet's "madness" reveals wisdom concerning not only the nature of death as "levelling", "equaling" kings and beggars, but also his perception of the cycle of life and death as the natural rhythm of the eternal recurrence.

HAMLET

[...] we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots: your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table: that's the end.

KING CLAUDIUS

Alas, alas!

HAMLET

A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.

KING CLAUDIUS

What dost you mean by this?

HAMLET

Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar. (4.3.24–33)

Shakespeare's verbal imagination was steeped in the heritage of common wisdom (*philosophia perennis*). Whether consciously or not, he shared the common wisdom of the past, the present and, perhaps, even of the future. His language abounds in proverbial, mythological, iconographical, and, of course, topical allusions. "Every beggar is descended from a king and every king is descended from a beggar"⁴² is one of the proverbs in the huge and impressive *Dictionary of Proverbs* collected from the literature and dictionaries of the sixteenth and the seventeenth centuries, published in 1950.

⁴¹ "definition of diet", accessed March 28, 2022, <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=definition+of+diet>.

⁴² Morris Palmer Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: A Collection of the Proverbs Found in English Literature and the Dictionaries of the Period* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950), accessed March 28, 2022, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015016495585&view=1up&seq=59>.

In emblem-books, worms are also associated with skulls and bones – all symbolizing transience and death. George Wither's *A collection of emblemes, ancient and modern*, published in 1635,⁴³ echoes Hamlet's "the two dishes" of the beggar and the king "on one table". The visual message of the icon says: "A skull sits on a worm-infested grave on which lie a scepter and the spade." (Emblem 48). The epigram at the end of the long poem says: "For, when the Fatal blow, Death Come to strike, He makes the Beggar and the King alike."

Doyle notices that in Hamlet's above quoted witty exchange of words with Claudius on "*how a king may go a progress through the guts of a beggar*", the image of the cycle of life is implied. Hamlet wittily proposes that the king may not only be eaten by a worm, but even by a beggar: "This phrase is especially troublesome with its almost cannibalistic implications. In this grisly, yet effective, illustration of a warped food cycle, the worm holds a certain precedence over all creatures: the king is consumed by the worm, which is consumed by the fish, which is eaten by the beggar, who at his death will be eaten by the worm again: and the cycle continues, beginning at the end – death."⁴⁴

CONCLUSION: THE BUTTERFLY AS THE TRANSFIGURATION OF THE WORM

With all these on our minds we may return to, indeed, conclude with Luther's idea, which I would call "the transfiguration of the worm." Luther says that God would let His Son descend from heaven and be nailed to the cross, where He, too, hangs like a serpent or a worm, the object of scorn and contempt, as Christ Himself laments in Ps. 22:6. LW 22,340. On the cross, the Son of Man becomes a "worm" with the words of Psalm 22 which is said to be quoted by Jesus. This worm, says Luther in his commentary on Psalm 8,4 "is mocked, spit upon, scourged, crowned, and crucified [...] His appearance was so marred, beyond human semblance, and His form beyond that of the sons of men. He had no form or comeliness that we should look at Him, and no beauty that we should desire Him. He was despised and rejected by men." (LW 12, 123)

The worm is identical with the brazen serpent as he explains in his exegesis of John 3:

This signifies that Jesus Christ, God's Son, born of a virgin, became like us condemned people and hung on the cross like a poisonous, evil, and harmful worm [...] He was not

⁴³ "George Wither's Emblem Book (1635)," *The Public Domain Review*, accessed March 28, 2022, <https://publicdomainreview.org/collection/george-wither-s-emblem-book-1635>.

⁴⁴ doyle7, "Hamlet's Speech of Worms," *Reading (Dys)functional Families: An Interpretive Project*, September 24, 2015, <https://readingdysfunctionalfamilies.wordpress.com/2015/09/24/hamlets-speech-of-worms/>.

regarded as a godly person but as a venomous worm unworthy of having the sun shine onto Him, as a menace to the entire world. (LW 22. 340)

The American Luther scholar Kenneth Hagen says: "The meaning of Christ as worm on the cross carried the connotations of Christ being abject, the object of contempt, foresaken, nauseating, abominable, rotten stench, scandal, offensive or, simply, rotting worm."⁴⁵ The appearance of Christ for the world, for the unbelievers is that of a worm. But only this worm, which has turned out to be the most beautiful butterfly, can save us from perdition and heal us from our terminal disease.

The worm for Luther has a crucial role in the grand drama of humanity. Luther appropriates Gregory the Great's ideas about God's deception of Satan. According to the patristic tradition Satan also has a role in the redemption and it was prefigured in the Book of Job. In the Book of Job Satan claims that sinful beings are his own property. Thus, God has to "pay" the ransom to Satan, too. Therefore, he offers his own son as a ransom for mankind to the devil. Christ's cry that he is forsaken by God is the sign that God has indeed passed him on to the devil. Satan is like a great Leviathan who devours Christ in his eagerness (the image of the open mouth of the Leviathan is depicted in hundreds of pictures of the Harrowing of the Hell in medieval iconography). Satan is so dazzled by the perfect humanity of Christ that he is happy to accept him as ransom for all those he had swallowed. But in his admiration of Christ's perfect humanity, Satan fails to notice his divinity which pierces him through the jaw. Here, then, Christ is the bait, and the devil is caught as if on a fisherman's hook.

Nor did the humanity conquer sin and death; but the hook that was concealed under the worm, at which the devil struck, conquered and devoured the devil, who was attempting to devour the worm. Therefore the humanity would not have accomplished anything by itself; but the divinity, joined with the humanity, did it alone, and the humanity did it on account of the divinity. (LW 26,267)

God took a sharp fishhook, put an angleworm on it and threw it into the sea. The worm is the humanity of Christ, the hook the divinity. On the hook the worm is "gebunden", bound. The devil says, "Should I not swallow the little worm?" He did not see the hook. Christ on the cross is pure man, a worm. The humanity did not conquer sin and death;

⁴⁵ Kenneth George Hagen, "The Testament of a Worm: Luther on Testament and Covenant," *Consensus* 8, no. 1 (1982): 19.

but the hook that was concealed under the worm, at which the devil struck, conquered and devoured the devil, who was attempting to devour the worm.⁴⁶

But this is not the end of the worm-story. We can speak about the resurrection of the worm. Commenting on the Genesis story of Sarah's death, Luther remarks:

it has pleased God to raise up from worms, from corruption, from the earth, which is totally putrid and full of stench, a body more beautiful than any flower, than balsam, than the sun itself and the stars. (LW 4,190)

Hagen quotes Clement of Alexandria for whom the worm is not just the symbol of humiliation but it is used also as a resurrection symbol: the worm comes forth from the decaying flesh of the phoenix bird. "Now, from the corruption of its flesh there springs a worm, which is nourished by the juices of the dead bird, and puts forth wing."⁴⁷ The transformation of the phoenix from a worm is proof of Christian resurrection.

Two hundred years after Shakespeare, the America polymath Jonathan Edwards uses the same image in his *Images and Shadows of Divine Thing*:

The silkworm is a remarkable type of Christ, which, when it dies, yields us that of which make such glorious clothing. Christ became a worm for our sakes [...], and by his death finished that righteousness with which believers are clothed, and thereby procured that we should be clothed with robes of glory.⁴⁸

Having come to our final conclusion, we mention that in the Orthodox tradition of *theosis* the transformation of man into divinity is also frequently depicted with the image of an ugly worm's metamorphosis into a beautiful butterfly, the path already taken by the life, death and resurrection of the Son of Man. In the words of an "Unworthy Seraphim":

Make no mistake, our little *silkworm must die in order to become a butterfly*, but the place where it dies is Christ. – St Teresa of Avila, *The Interior Castle*

Transformation, transfiguration, metamorphosis – this is at the heart of the Christian faith [...] as St Teresa stated above, *we are a worms destined to become butterflies!* No doubt many of us today feel this way. Something like a worm crawling through the mud, hoping they are not eaten a bird (I mean the spiritual birds of anxiety, rage, fear

⁴⁶ Ibid., 20.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Jonathan Edwards, "The Images and Shadows of Divine Thing," in *The Works of Jonathan Edwards*, eds. Wallace E. Anderson, Mason I. Lowance, and David Waters, vol. 11 (New Haven / London: Yale University Press, 1993).

and despair). All the while we sense deep within that we are meant to become butterflies. Meant to become something entirely beautiful. Meant to fly high and free, even above the predators that seek to eat our souls. To be like Christ because we see Him for Who He IS (1 John 3:2). Christ speaks constantly of the Kingdom of Heaven in the Gospels because He is inviting us into a new reality. Imagine the worm and the butterfly, and the vast difference between what they see of the world.⁴⁹

⁴⁹ Webmaster, "The Metamorphosis of the Silkworm – The Spiritual Hunger of Our Times," April 20, 2017, <https://ocl.org/metamorphosis-silkworm-spiritual-hunger-times/>.

“MY LOVE IS AS A FEVER”

TESTI ÉS LELKI BETEGSÉGEK A SZONETTEKBEN

FAZEKAS SÁNDOR

BEVEZETŐ: BETEGSÉGEK A SZONETTEKBEN

A betegség-motívum számos változatban, gazdag metaforikával fordul elő a Szonettekben.¹ Az alábbi rövid írásban mindössze három olyan versre koncentrálok, amelyekben meghatározó fontosságú ez az elem: az egész vers alapeszméje. A *Szonettek*; Shakespeare sok művéhez hasonlóan egy “kerek és gömbölyű kicsiny világ”², azaz egy mikrokozmosz, amelyben a világ sokszínűsége, sokrétűsége mind megtalálható – így a betegség-motívum is. (A hasonlat talán annyiban pontatlan, hogy ez a világ korántsem kicsiny: egyre nő és négy év után is egyre tágul.) Ez a tematika legmarkánsabban a „Sötét Hölgyhöz” szóló versekben bukkan fel, ott az egyik meghatározó motívummá lép elő, felbukkanása ugyanakkor nem előzmény nélküli a ciklusban: a 118–120. versekben is fontos szerepet játszik a betegség-toposz mellett a téma előzménye, a mérgezés-motívum is – már persze ha van értelme előzményről beszélni e sokféle, mikrociklusokból kialakuló verssorrendben rekonstruálható struktúra esetében. Ezekben a versekben a szirénkönyvből készült mérgező féltékenység kegyetlenné válásának metaforája, amelyet a szerelem-betegségre alkalmaz gyógyszerül a költő: ez a negatív érzelem egyre erősödik a versciklusnak ebben a szakaszában, míg végül a „Sötét Hölgy” felbukkanásával a mérgezést immár igen súlyos testi tüneteket produkáló, helyenként már szinte halálosnak tűnő szerelemkór váltja fel. Ez a kór a 147. versben bukkan fel, a versciklus zárlatában, a 153–154. versben a szerelemkór immár konkrét, testi változatában jelenik meg: egy petrarkista verspár a ciklus végén, amely mitologizáló költeményként és a nemi betegségek metaforikájára rájátszó versként egyszerre olvasható.

¹ A tanulmány és a teljes Shakespeare-szonettciklus új fordításának elkészítését az MMA alkotói ösztöndíja támogatja.

² Idézet Prágai András *Fejedelmeknek serkentő órája* (Bártfa: Klösz Jakab, 1628) előszavából, amelynek gondolatvilágát előttem Szőnyi György Endre elemezte: „Ideológia és stíluseszmény Prágai András prózájában,” in Hargittay Emil, szerk., *Eszmei és poétikai kérdések a régi magyar prózairodalomban*, Acta Iuvenum (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 1977), 93–120.

147. SZONETT: A SZERELEM MINT BETEGSÉG

CXLVII

1 My love is as a fever, longing still
 2 For that which longer nurseth the disease,
 3 Feeding on that which doth preserve the ill,
 4 The uncertain sickly appetite to please.
 5 My reason, the physician to my love,
 6 Angry that his prescriptions are not kept,
 7 Hath left me, and I desp'rate now approve
 8 Desire is death, which physic did except.
 9 Past cure am I, now reason is past care,
 10 And frantic mad with evermore unrest,
 11 My thoughts and my discourse as madmen's are,
 12 At random from the truth vainly expressed;
 13 For I have sworn thee fair and thought thee bright,
 14 Who art as black as hell, as dark as night.³

147.

1 Szerelmem láz, mi pont azért eped,
 2 mitől csak még erősebb lesz a baj;
 3 épp abból él, mitől olyan beteg:
 4 bizonytalan vágyból, mi felkavar.
 5 A józan ész, szerelmem orvosa
 6 dühös, mert nem tartom be, mit felírt,
 7 így elhagyott, s a sorsom mostoha:
 8 a vágy halál, ha orvos nem segít.
 9 Késő bánat, nem óv az értelem,
 10 dühöngök én, örökre nyugtalan,
 11 gondolkodom s beszélek esztelen,
 12 s őszinteségem is haszontalan.
 13 Hittem, szép vagy, úgy tudtam, hófehér...
 14 pokolsötét vagy: ében, mint az éj.⁴

Ez a szonett a szerelmi betegség felfokozott leírása; a többértelműség itt a szerelmi terminológia és a gyógyászat kifejezései közötti áthallásokban van. Rokonságot tart a közép-

³ A szöveget Stanley Wells és Paul Edmondson új kiadása alapján adom, amely a Wells-féle korábbi oxfordi kiadáson alapul: Paul Edmondson and Stanley Wells, eds., *All the Sonnets of Shakespeare* (Cambridge / New York: Cambridge University Press, 2020).

⁴ A fordítások munkaverziók.

kori és reneszánsz vallásos költészettel, különösen a zsoldárköltészettel, amely a bűnt gyakran hasonlította betegséghez, a bűnöktől való megtisztulást pedig a testi gyógyulás folyamatához (a kortárs magyar Rimay János és Balassi Bálint zsoldárparafázisaiban találkozhatunk ezekkel a metaforákkal, amelyek részben éppen az angol hagyományból, George Buchanan latin parafrázisaiból táplálkoznak). A toposzkészlet egyik forrása tehát a biblikus zsoldárköltészet.

Ennél is meghatározóbb és izgalmasabb hatás az antik mintára a reneszánszban újra megjelenő szerelmi betegség toposzának jelenléte. Ez a költészettörténet egyik igen régi motívuma: már Euripidész Hippiólitoszában felbukkan, amelyben Aphrodité istennő Phaidrára bocsájtott egy halálos betegség-szerű tüneteket produkáló szerelmet. Természetesen az alaphelyzet csak kiindulópont Shakespeare számára: már azzal, hogy közben a józan ész (az orvos) elhagyja a páciens – tehát az eszét veszti! –, jóval komorabbá válik a vers: erre a bajra nincs sem orvos, sem orvosság (másképp megfogalmazva, de az itt vizsgált másik két versnek is hasonlóan foglalható össze a konklúziója, persze igen sommásan). A záró sorpárban pedig még fenyegetőbbé válik a szöveg: az evilági jólét zálogának, a józan észnek elvesztése után immár az öröklét, a lélek üdve kerül halálos veszélybe: a pokol fenyegetése ezúttal nagyon is evilági formát ölt. Mint oly gyakran, Shakespeare most is a keresztény szimbolikával dolgozik, további teret engedve a vallásos olvasat számára. A fekete bőr- haj- és szemszín megint részben testi, részben lelki tulajdonsága lesz a hölgynek, hiszen nem kétséges, a szöveg ezúttal egyértelműen a „Sötét Hölgyhöz” (Dark Lady) fűződő érzelemről szól.

A hetedik sorból kihagytam azt a jelentéselemet, amely szerint a beszélő sorsa mutatja meg a következő sorban található bibliai idézet igazságát, pedig ez lényeges tartalmi elem, ezen a ponton is igyekszem még pontosítani a szöveget. A következő sor „vágy halál” kifejezése erős bibliai utalást rejt. Érdemes idézni a tágabb kontextust is:

„Mert a test szerint valók a test dolgaira gondolnak; a Lélek szerint valók pedig a Lélek dolgaira. *Mert a testnek gondolata halál*; a Lélek gondolata pedig élet és békesség. Mert a test gondolata ellenségeskedés Isten ellen; minthogy az Isten törvényének nem engedelmeskedik, mert nem is teheti. Akik pedig testben vannak, nem lehetnek kedvesek Isten előtt. De ti nem vagytok testben, hanem lélekben, ha ugyan az Isten Lelke lakik bennetek.”⁵

A szöveghely jól azonosítja azt az érzelmet, amelyről a vers szól: a test szerint való, hús által diktált szerelmet, amely ördögi kórként emészti a testet – s magát a lelket is. Ezzel az érzelemmel áll szemben a Címzetthez fűződő, tiszta, angyali érzelem, amely ezúttal ki-

⁵ Rom. 8.5–8, Szent Biblia, ford. Károli Gáspár, Magyar Biblia-Tanács, 1987.

marad a versből, a gyűjtemény sok más versének azonban fontos eleme, akárcsak a fenti bibliai idézet, amelynek hatása tehát több versen is kimutatható.

A második sorban a szerző a longer (tovább) szó hangalakjával hívja elő a longing (vágyakozás) kifejezést, így kötve össze a betegséget és a testi szerelmet. A nurseth (dajkál, táplál) szóban is erős a testiség.

A versnek párhuzamai vannak a ciklusban a 127. verssel kezdődően felbukkanó, a Sötét Hölgyet megjelenítő versekkel, például a 106, illetve 144. szonettel.

A 153–154. SZONETT: KIFINOMULT KÖLTÉSZET VAGY ÉKTELEN MALACSA?

Az alábbi verspár tehát a Thorpe-féle kiadás két záródarabja: igen izgalmas pontja a kompozíciónak. A bonyolult szerelmi történet első, narratív jellegű lezárása a 152. vers, a 153. és 154. darab azonban szintén értelmezhető hasonlóképpen – noha ezzel ellentétesen is! A korábbi, hagyományos értelmezések szerint a szerelem lebírhatalatlan hatalmáról szóló szövegek jól illenek a versciklus végére, Edmondson és Wells legújabb kiadása azonban teljesen másképp közelíti meg ezeket a darabokat, és az időrendből kiragadva éppen-hogy az első szonetteként említi őket, amelyeket Shakespeare a papírra vetett.⁶ Felvevésük elgondolkodtató, hiszen ez a két vers, amely a Thomas Thorpe által szerkesztett, 1609-es *Szonettek* végén áll, ugyanannak a Marianus Scholasticustól származó görög epigrammának (AP, IX, 627) két különböző átírata – egyaránt William Shakespeare tollából. Legalábbis furcsa, hogy két fordítás kerül egy máskülönben eredeti versekből álló kompozíció végére; a zárlat így többféleképpen értelmezhető. Edmondson és Wells kiadása szerint például iskolai versgyakorlatként is olvashatóak, így azok az életmű elejére sorolandók. Ugyanannak a versnek két változatáról beszélhetünk: a kiinduló mitológiai képsor ugyanaz (Marianusé), a két vers azonban eltérő zárlatot kapott, így más-más ki-csengésű kompozíciót formált az alapanyagból. Az első szöveg zárlatában a gyógyír éppen a láng eredeti forrásában, a kedves szempárjában található, míg a második pusztán rögzíti: a gyógyvíz felforrósodik a szerelem lángjától, nem hűti le azonban magát az érzést, amely a költő versbeli alakmásának szívében lakik. A vers a kötetbeli sorrend zárásaként is jól értelmezhető: ezzel a képpel, az olthatatlan szerelem képével lezárni a ciklust erős gesztus, szimbolikus tett, különösen azután, hogy a 152. szonett már mintegy a kapcsolat lezárásaként volt értelmezhető.

Mint látni fogjuk, a zárlat ugyanannak az antik epigrammának kétféle átírata, amely egyaránt nyitva hagyja a magasztos mitologizáló petrarkista magyarázatot, mint az alan-

⁶ Ezt a kérdést előszavukban is kiemelve tárgyalják Edmondson and Wells, *All the Sonnets of Shakespeare*.

tas, kissé sikamlós értelmezést, amely szerint a nemi betegséget tematizálja a szerző. A soronkénti jegyzetek miatt a két verset oly módon tárgyalom, hogy az elsőhöz kapcsolom az *inventio poetica* terminus magyarázatát, a másodikhoz a nemi betegség-tematika kifejtését, de mindkét változat mindkét tartalom felől olvasható.

CLIII

Cupid laid by his brand and fell asleep.
 A maid of Dian's this advantage found,
 And his love-kindling fire did quickly steep
 In a cold valley-fountain of that ground,
 Which borrowed from this holy fire of love 5
 A dateless lively heat, still to endure,
 And grew a seething bath which yet men prove
 Against strange maladies a sovereign cure.
 But at my mistress' eye love's brand new fired,
 The boy for trial needs would touch my breast. 10
 I, sick withal, the help of bath desired,
 And thither hied, a sad distempered guest,
 But found no cure; the bath for my help lies
 Where Cupid got new fire: my mistress' eyes.

153.

Ámor fáklója mellett alszik el,
 Diána szüze éppen erre várt:
 szerelmet szító tűzzel elszelel,
 és fáklót völgyi hűs patakba márt.
 Szerelmesek szent lángjából fakadt
 a forrás élénk, kortalan heve:
 pezsgő fürdővé vált, és így akadt
 szerelmi kórnak új ellenszere.
 Az ő szemétől újra ég a láng:
 a kisfiú mellemhez érteti;
 beteg vagyok, s a víz segít talán:
 kedvetlen vendég, búval oly teli.
 De nem segít, csak egy segítene:
 Hol Ámor ég: a kedvesem szeme.

Mint ismeretes, nem ez a vers az egyetlen variáns, amely ránk maradt: éppúgy szöveg-variánsokról van szó, mint a 138. és a 144. vers esetében, ez utóbbiak azonban nem a *Szonettek* első kiadásában, hanem a *Szenvedélyes zárándokban* láttak napvilágot. Az

eltérések a 153–154. szonett között azonban jóval erősebbek, mint a másik két vers esetében: más a megfogalmazása a történetnek, de legfőképpen valamelyest eltérő a befejezés is. Ezek az erősebb eltérések indokolják, hogy a szöveg bekerült a Thorpe-féle válogatásba. Picit betekinthesünk a mester műhelyébe, ahol a versek csiszolgatása zajlott, vélhetőleg éveken keresztül. Nagyon furcsa, hogy ez az egyetlen szöveg, amely két különböző parafrázisban, megszővegezésben maradt ránk – éppen a versciklus végéhez illesztve. Az a gyanú sem vethető el teljesen, hogy csak a kézirat végébe tett lapról, vagy lapokról van szó, amelyet mechanikusan illesztettek a szövegek végére, s ez esetben Wellsnek és Edmondsonnak akár igaza is lehet azzal, hogy korainak datálja a verset.

Az első sorban Ámort szerepeltetem: ez Cupido másik neve, amely ritmikailag és szótagszámra is jobban illik a jambikus magyar szövegbe több helyen pedig a szerelem helyett szerepeltetem, amely allegorikus alakként cselekszik a szonettekben. Ennek ritmikái oka van, s azon kívül pedig szívésen megtartottam a szöveg allegorikus jellegét; nézetem szerint a pszichologizáló olvasat távolodik a szövegtől. Az nagyon érdekes, hogy a kettő hogyan olvasható egymásra.

A második sorban Diana nevét magyaros ejtés szerint szerepeltetem: Diánának ejtendő.

A nyolcadik sor „szexuális kór” kifejezése igencsak lényeges. Eredetileg „strange maladies”, azaz idegen, v. furcsa betegségek: a kifejezés vélhetőleg a nemi betegségekre, főként a szifiliszre céloz, amelyet minden nemzet más néphez köt, és külföldről behurcolt kórnak tart (Európában több helyen, nálunk is franciabetegségnek, franciakórnak nevezték, a franciáknál természetesen nem, ott olasz kórnak). A kutatás egyik vitatott kérdése, hogy vajon pontosan milyen mértékben van köze Shakespeare-nek ehhez a betegséghez (erre később még külön kitérek). Próbáltam nem nyíltan beszélni, de azért utalni minderre; nem tartom jónak az olyan megoldásokat, amelyek a finom utalásokat teljesen egyértelművé teszik a szövegben.

CLIV

The little love-god lying once asleep
 Laid by his side his heart-inflaming brand,
 Whilst many nymphs that vowed chaste life to keep
 Came tripping by; but in her maiden hand
 The fairest votary took up that fire
 Which many legions of true hearts had warmed,
 And so the general of hot desire
 Was sleeping by a virgin hand disarmed.
 This brand she quenched in a cool well by,
 Which from love's fire took heat perpetual, 10

Growing a bath and healthful remedy
 For men diseased; but I, my mistress' thrall,
 Came there for cure; and this by that I prove:
 Love's fire heats water, water cools not love.

154

A kis szerelmi isten hálni ment,
 szívgyújtó fáklóját letette ő;
 egy nimfa-raj – fogadva, tiszta, szent –,
 osont felé, s egy szűz kezébe jó.
 A legszebbnek jutott a láng köre,
 mi hű szívek hadát tüzelni kész,
 s a forró vágyak csalfa ösztöne
 kihuny: kioltja egy szép, szűzi kéz.
 Hideg forrásba ő mártotta be,
 s a víz örök hő?t nyert a vgy tüzén:
 fürdő?v vált, s hasznos gyógyszere
 sok férfinak; s úrnő?m szolgálja, én
 gyógyulni jöttem, s rajtam látható:
 e tűz vizet fűt – vízzel nem oltható.

Jegyzetek

Az első sorban a hálni igére hívom fel a figyelmet: a szexuális tartalmak erősen jelen vannak a szövegben, így a régies szóval erotikus tartalmat igyekszem kifejezni. Néha archaizálok picit, lehetőség szerint igyekszem visszaszorítani, de ebben is hajlandó vagyok némi kompromisszumra.

Más jelentésárrnyalattal történik hasonló a kilencedik sorban: a látszólag modern „öszön” kifejezést alkalmazom. A szó eredetileg ösztönzöt is jelentett; modern jelentése pedig éppen nem mond ellent a vers tartalmának, sőt. Itt úgy archaizálok, hogy közben modernizálok... Az így felhasznált többértelműség szerintem jól védhető.

A tizenkettedik sor thrall kifejezése is említést érdemel. Az OED⁷ szerint Shakespeare-nél valamilyen felsőbb erő vagy hatalom szolgáját jelent (lehetne rabszolga is), de rab, fogoly jelentése is ismeretes. A terminust muszáj pontosan fordítanunk, hiszen ez a petrarkista szerelemideológia része, ráadásul a rab és a szolga közötti különbség több szonettben

⁷ *Oxford English Dictionary*, online változat: www.oed.com.

is visszatér.⁸ A két fogalom egyaránt az úrnőhöz való viszony meghatározását célozza. Míg a szolga valamiféle (közelebbről nem meghatározott) jutalmat kap szolgálataiért, a rabnak nincs választása: nem várhat semmit cserébe azért, hogy életét az úrnőnek ajánlja. „Legyek ferge rabja, bátor ne szolgálja, csak engemet el ne vessen”,⁹ fogalmaz Balassi, világosan jelezve, hogy egyfelől szolgának lenni sokkal jobb, mint rabnak, másfelől pedig ő annyira elszánt, hogy a minden remény nélküli pozíciót is szívesen vállalná: elég jutalom számára, ha láthatja, vagy hallhatja úrnőjét. Nézetem szerint Shakespeare-nek a „Dark Lady”-hez fűződő viszonya sokkal inkább a rabé, mint a szolgálé.

A FORRÁS

Ez a vers párdarabjával együtt Marianus Scholasticus görög epigrammájának továbbírása. Az eredeti görög szöveget az Anthologia Palatina egyik kiadásából származó angol prózafordításban:¹⁰

627. By The Same

Here under the plane-trees tired Love lay softly sleeping, having entrusted his torch to the Nymphs. Said the Nymphs among themselves: "Why not do it at once? Would that together with this we could put out the fire in men's hearts." But it was the torch that set fire to the water, and henceforth the Love-Nymphs pour forth here hot water for men to bathe in.

627. Ugyanarról

Itt a platánfák alatt hever a fáradt szerelem, csendesen alszik, és rábízta fáklyáját a Nimfákra. A Nimfák ezt mondják egymásnak: „Miért ne tennék meg most az egyszer? Ezzel együtt egycsapásra kiolthatnánk a tüzet az emberek szívében.” De éppen a fáklya volt az, amely lángra lobbantotta a vizet, és ezentúl a szerelem-nimfák forró vizet árasztanak az embereknek, hogy ebben fürödjének.

A kis epigramma olyan, mintha Shakespeare egyik kedves forrásából, Ovidius Átváltozásokjából tört volna elő. Ebben a természetmagyarázó mítoszban a szerelem ereje a gyógyfürdő örök forráságának magyarázatát adja. A rövid szöveg (eredeti formája szerint

⁸ A petrarkista terminusokként értelmezett rab és szolga különbségéről lásd Pirnát Antal, *Balassi Bálint poétikája* (Budapest: Balassi, 1996).

⁹ Balassi Bálint, „Az erdélyi asszony kezéről” (Saját kezű versfüzér, 1. strófa.), in *Balassi Bálint összes versei*; hálózati kritikai kiadás, szerk. Horváth Iván, hozzáférés: 2022.05.07, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm>.

¹⁰ *Anthologia Palatina III*, trans. William Roger Paton (London / New York: The Loeb Classical Library, 1917), 349.

epigramma) tehát hasonlóan magyarázza egy gyógyforrás eredetét, mint az itt elemzett két vers, a konklúzió azonban más. A régi magyaros szem számára jól ismert petrarkista költői technikát alkalmaz itt a költő: az inventio poeticát.

INVENTIO POETICA, A PETRARKISTA POÉTIKA MŰFAJA

Mint általában, Ledger¹¹ ezúttal is remek kommentárokat fűz a szöveghez. Ő is együtt tárgyalja a két utolsó verset: Richard Lynche alábbi költeménye is mutatja, mekkora divatja volt a reneszánsz Angliában az antik mitológiai inspirációra létrehozott szerelmi költeményeknek, amelyek az antik mintát ráolvasták saját helyzetükre. Ez a divat természetesen nem pusztán Angliára jellemző: a 16–17. században ezek a versek igen elterjedtek voltak, részét képezték a petrarkista hagyománynak. Magyarországra Marullus, Johannes Secundus és Angerianus közvetítette, Balassi Bálint költészetében utat találva a magyar olvasókhöz. Lássuk tehát Lynche költeményét:

CUPID had done some heinous act or other,
 that caused IDALEA whip him very sore.
 The stubborn boy away runs from his mother,
 protesting stoutly to return no more.
 By chance, I met him; who desired relief,
 and craved that I some lodging would him give.

Pitying his looks, which seemed drowned in grief,
 I took him home; there thinking he should live.
 But see the Boy! Envyng at my life
 (which never sorrow, never love had tasted),
 He raised within my heart such uncouth strife,
 that, with the same, my body now is wasted.
 By thankless LOVE, thus vilely am I used!
 By using kindness, I am thus abused. (Diella, 18.)

Ámor csinált egynéhány rosszaságot,
 IDALEA elverte rendesen.
 Makacs fiú, anyjától elviharzott,
 kiáltva: nem jön vissza már sosem.
 Véletlenül találtam meg szegényt,
 szállásért könyörgött – persze, megihatott.
 Megszánva gyászban úszó külsejét,

¹¹ *Shakespeare's Sonnets*, ed. Thomas Ledger (Oxford: Oxquarry Books Ltd, 2014), hozzáférés: 2022.05.10, www.shakespeares-sonnets.com.

házamba vittem, tán élélhet ott.
 De nézd, irigyli régi életem
 (amely nem ízelet bánatot s szerelmet):
 miatta oly vad harcban áll szívem,
 hogy ettől testem nem remél kegyelmet.
 Gonosz SZERELMEM így cserben hagyott!
 a kedvességemért be így csapott.

Lynche költeményében Idalea (Venus, aki voltaképpen azonos múzsájával, Diellával) elküldi magától gyermekét, Cupidót, a beszélő pedig megszánja a kislíút, és magához veszi. Ezzel azonban addig gondtalan, szenvedély- és szenvedésmentes élete teljesen megváltozik: Cupido kinnal fizet a beszélő irgalmasságáért. Ehhez a szöveghez hasonló alaphelyzetű, de más kifejelettel folytatódó szövegeket találunk Balassinál és Rimaynál is. Vélhetőleg itt is antik mintára vezethető vissza az alaphelyzet, és ezt variálják költőink más-más módon, helyzetükhöz illően.

A költő tehát Venus és szerelme azonosítására építi a verset; ez a megoldás Balassi Júlia-verseiben is megfigyelhető. Mind a három vers (Shakespeare két utolsó ciklusbeli szonettje, illetve Lynche munkája) ugyanazt a poétikai eljárást alkalmazza, amelyet Balassi Júlia-versei, amelyeket szerzőjük *inventio poetica* terminussal illetett. Állításom az, hogy ezen versek értelmezésével közelebb kerülhetünk a magyar jelenségek megértéséhez, és fordítva: Balassin keresztül az európai petrarkista hagyomány poétikájához.

Fontos, Szőnyi György Endrével közös mesterünk, Pirnát Antal az alábbi rövid definíciót adja könyve vonatkozó fejezetének konklúziójában:

“Az inventio poetica – versszerző találmány terminus tehát költeményt jelent Balassi nyelvében, mégpedig a költeményeknek azt, a XVI. századi poétikai fogalmak szerint magasabb rendű változatát, amelyik tárgyát a belső látomás, az álom, a képzelet, a mitológia, egy szóval: a fantázia világából veszi.” (Pirnát Antal: Balassi Bálint poétikája)

Bár eddig az ő definíciója volt a legvilágosabb, a verstípus ennél pontosabban is leírható, ha a petrarkizmus említett angol mintáit vesszük szemügyre. Ezek a versek mindig az antik mitológiából táplálkoznak, a leggyakrabban két szereplőjét, Venust és Amort (avagy: Cupidót) szerepeltetik, gyakran antik költeményekből kiindulva. Ez utóbbi vonás nem törvényszerű: időnként kortárs szövegekből, Marullusból, Johannes Secundusból és Angerianusból, vagy éppen Petrarcaból indul ki, de arra is gyakran van példa, hogy több szöveg motívumait olvasztja egybe a szöveg. A legfontosabb tartalmi vonásuk ezeknek a verseknek, hogy egy elképzelt situációban találkozik egymással az antik mitológiának a két szereplője és maga a költő és szerelme is. A versszerző saját és szerelme helyzetét

írja bele a műbe, továbbbszöve a mitológiai történetet, saját történetének megfelelően. Közös ezekben a versekben, hogy a mitológiai szereplők találkoznak a költővel, s interakcióba lépnek vele, egy személyes történet keretében, amely a költőnek a szerelemhez és szerelméhez fűződő érzelmeit, aktuális viszonyulását írja le. Ezt jelenti tehát valójában az *inventio poetica*: a petrarkista költészet alapvető verstípusa, amely Sidney, Balassi és Shakespeare korában nagy népszerűségnek örvendett. Balassinál nem csupán ezt a variánst ismerjük, mint ahogyan Shakespeare-nél is alváltozatként a szerelem-istenségek mellett előfordul a fülemüle, vagy a darvak megszólítása is; ezeket maga a kódex címléírása nevezi *inventio*-nak, hiszen ezek a madarak önálló mitológiával rendelkeznek.

Az angol petrarkizmus¹² nagyon fontos kontextusát képezi a *Szonetteknek*. Shakespeare ennek a vonulatnak a csúcspontja, maga a petrarkizmus azonban már majdnem egy évszázaddal korábban megjelent Angliában – a szakirodalom VIII. Henrik udvarához és az 1520-as évekhez, Thomas Wyatt és Henry Howard, Surrey grófja fellépéséhez köti az irányzat megjelenését. A Szőnyi György Endre által Balassi szempontjából is fontosnak tartott Sir Philip Sidney *Astrophil és Stellája* valóban mérföldkő (1591), de ha lehet mondani, Shakespeare szempontjából talán még közvetlenebb előzményként értékelhető Samuel Daniel *Deliaja* (1592) és Michael Drayton (1563–1631) *Idea* című szonettciklusa (több változata is ismeretes, az első 1594-es). Legutóbb épp Drayton versciklusában bukkantam a *Szonettekkel* párhuzamos elemekre,¹³ így jelenleg az az érzésem, hogy az értelmezésnek szinte kimeríthetetlen alapanyagot nyújt e versciklusok egymáshoz fűződő kapcsolata. A sor persze korántsem teljes; Edmund Spenser *Amorettije* (1595) például még szintén a fontos műfaji előzmények közé sorolható (e ciklusra még röviden visszatérünk), s a lista folyamatosan bővül.

Tóth Tünde munkája is,¹⁴ amely Balassi neolatin forrásait vizsgálja, bővíthető és gazdagítható. Nem pusztán az a szempont lehet érdekes, hogy melyek Balassi közvetlen forrásai, hanem az is, hogy mely versek indulnak ki ugyanazokból az antik forrásokból, és hoznak létre egy alternatív invenciót – és milyen módon szolgálják ezek a petrarkista éntormálást, amelyről Szőnyi György Endre írt Philip Sidney-t és Balassi költészetét ebből a

¹² A nagyon bonyolult problémakör összefoglaló áttekintését lásd *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. in chief Roland Greene, ed. Stephen Cushman et al., 4th ed. (Princeton / Oxfordshire: Princeton University Press, 2012), 1030–32.

¹³ Ezúttal ennek a felismerésnek nem találtam nyomát az általam használt kiadásokban, de a kapcsolatot nyilván mások is felfedezték; vélhetőleg a régebbi kiadásokban fogok a nyomára bukkanni.

¹⁴ Tóth Tünde, „Balassi Bálint és a neolatin szerelmi költészet,” PhD-értekezés, in *Balassi Bálint hálózati kritikai kiadás*, hozzáférés: 2022.05.07, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/tanulm/tunde0.htm>.

szempontból összehasonlító dolgozatában.¹⁵ Ez a munka nagyon sok, mái napig megválaszolatlan kérdést vet fel ezzel a fajta kutatással kapcsolatban. Szőnyi munkája előkészítette az utat egy olyan tanulmány számára, amely Sidney után most már Shakespeare költői gyakorlatát hasonlítja össze Balassiéval. Erre a komoly feladatra ehelyütt nem vállalkozhatunk, de egy fontos kérdést már itt szeretnénk kiemelni e problémakörből. Szőnyi munkájában petrarkista paradoxonnak nevezi azt az ellentmondást, hogy a beteljesülő szerelem soha nem szolgálhat a petrarkisták számára nyersanyagul: olyan, hogy petrarkista hitvesi költészet, egészen egyszerűen nem létezik, vagy ha van, az inkább kivételes esetben fordulhat elő.¹⁶ Ennek egyik oka talán a középkori trubadúr örökségben keresendő: a lovagi költészetben a lovag és az úrnő szerelme helyett sokkal inkább az úrnő és a szolgálta – tehát az úrnő uralma alá tartozó fiatal verselő – viszonya a meghatározó. A házasságok érdekében költettek akkoriban, céljuk nem a szerelmi boldogság elérése, sokkal inkább a birtokok és a hatalom gyarapítása volt. Szőnyi joggal állapítja meg, hogy a paradoxon a petrarkistáknál is fennáll, természetesen immár új formában: ami iránt epekednek, az nem elérhető, mert ha igen, akkor megszűnik a költészet tárgya lenni. A költészettörténet jelentős részében valahogy úgy van ez, mint az üdvösség: az ember törekszik rá, de az nem fér össze a valódi költészettel: ha végre eléri, akkor már nem költ többé – a teljesség birtokában nincs vágy, valamiféle vágyakozás nélkül pedig aligha képzelhető el igazán hiteles szerelmi költészet.

Shakespeare-nél a petrarkista paradoxon nagyon furcsa alakot ölt. Az új kiadás, Edmondson és Wells munkája szerint a Címzett és a Költő között egyszerűen homoerotikus kapcsolat van,¹⁷ s a paradoxon így kerülhető meg, hiszen ez az erős vonzalom a reneszánsz kor körülményei között nem teljesülhet. Jogos azonban az a kritikai felvetés,¹⁸ hogy

¹⁵ Szőnyi György Endre, „Az énfórmálás petrarkista technikái Philip Sidney és Balassi Bálint költészetében,” in *Palimpszeszt* 10. sz. (1998), hozzáférés: 2022.05.07, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/09.htm.

¹⁶ Ez a finomítás Szőnyi György Endre előadásomhoz tett hozzászólása nyomán került a szövegbe. Valóban, Edmund Spencer *Amoretti*-je egy sikeres udvarlás lírai elbeszélésének tekinthető, amely nász-dallal, Epithalamiummal zárul.

¹⁷ Erről a kérdésről külön tanulmányt is publikáltak, lásd Paul Edmondson and Stanley Wells, „Interrogating the *Sonnets*,” *Shakespeare Poète* 24 (2007): 39–51, hozzáférés: 2022.05.07, <https://journals.openedition.org/shakespeare/1021?lang=en>.

¹⁸ Robert Matz, „The Scandals Of Shakespeare’s Sonnets,” *ELH* 77, no. 2, 477–508; továbbgondolja Margreta de Grazia hasonló című, nagy hatású esszéjét, amely botrányként a homoszexuális vonzalmat tételezi. Matz éppen de Grazia esszéjével ellentétesen – a mi itt vázolt felfogásunkkal párhuzamosan – érvel. Végigköveti a *Szonettek* fogadtatásának változásait; különösen izgalmas a Benson 1640-es, a Thorpe-féle edíciót átformáló kiadására vonatkozó rész.

a korban sokkal botrányosabb volt a „Dark Lady” iránti vonzalom, mint a Címzett iránti, hiszen az előbbi testes, házasságtörést jelentő kapcsolat volt, míg az utóbbi nem.

Nos, én – nem csupán Edmondsonnal és Wellsszel, hanem a hasonló állásponton lévő Duncan-Jonesszal szemben is – ezt a dolgot másképp látom. Mint azt már több helyen felvettem,¹⁹ a Címzett és a Beszélő között egy „Amicitia perfecta”, egy tökéletes barátság volt, amelyet az antikvitás és a reneszánsz jól ismer, azóta azonban valahogyan eltűnt az érzelmi térképről – nem hihetjük tehát, hogy ugyanazt érthetjük az érzés alatt, mint a szerző. A paradoxon megkerülése kétirányú. A tökéletes barátság mentes minden erotikáról (az erre történő utalások finom élcek csupán, amelyek épp azon alapulnak, hogy az érzelem a szerelemhez hasonlatos érzelmi erejű, de mentes a testiségtől, pedig ugye a petrarkizmus és forrásai, az antik szerelmi költészet és Ovidius éppen ezt helyezi a közép-pontba). A másik kerülőút azonban egyenesen a pokolba vezet – szó szerint is megfogalmazza, hogy bár mindenki látja ezt a női poklot, senki sem képes elkerülni (a hell szó a korabeli szlengben a női nemi szervet is jelentette; az erotikus áthallásokra még visszatérünk). A kudarc nyilvánvaló, mégsem fullad a versciklus álszemérembe, a testiség elfojtásába, sőt, megtagadásába, bár erőteljes ellenérzést fejez ki vele, mint ártó betegséggel szemben. A *Szonettek*sikerének egyik titka talán éppen ez a petrarkista szemmel nézve szokásos kudarc újszerű megoldása lehet. Petrarca és Dante a testi valóval rendelkező nőt áthelyezte a túlvilágra, hogy ott immár mint isteni lényegű lényt, a testiség bűnös felhangjai nélkül imádhassa. Shakespeare azonban elmegy addig, ameddig elmehet – a testiséget éppen nem megvető „Dark Lady” szerelmét azonban megtarthatatlanként, birtokolthatatlanként regisztrálja.

A záró verspár radikális értelmezésének tanulságai: a nemi betegség-tézis

A záró verspár azonban egy egészen más irányból is vizsgálható. Ehhez egy furcsa, izgalmas Shakespeare-kortárs régi magyar szöveget idéznék fel, segítségül:

Balassa János éneke sólymocskájáru

Az én sólymocskám Palojtán vagyon,
Szíviben szerelmem nő igen nagyon,
Belűle ikrája foly igen lágyon,
Kit drága kenetül magamnak tartom.

¹⁹ *Amicitia perfecta: Tökéletes barátság. Szexualitás és szerepek Shakespeare Szonettjeiben*, előadás a Magyar Shakespeare Bizottságban, online előadás, 2020. december 10. Írásos, javított változat: „Tökéletes barátság,” *Kalligram* (2021 május): 15–20.

Gondolkodván érte nem tudok s mind állok,
 Ha eszemben jut, csaknem meghalok,
 Szerelmiért Palojtára gyalog ballagok,
 Mint ész nélkül szűkön járó bolondok.

Mikor hozzá megyek, elmosolyodik,
 Előmben jövén ő felfosztozik,
 Okulárját mutatván szemem tisztíttatik,
 Ragyadó szerelme szívemben férkezik.

Ó én sólymocskám, ha közelben lagnál,
 Kékkői kapun hozzám bejárhatnál,
 Sok jót is nálam gyakran találhatnál,
 Megtölteném begyedet, kit azután látnál.

Az én kezemre tégedet vennélek,
 Szép nyoszolyámra mellém fektetnélek,
 Karjaimmal gyakran téged ölelnélek,
 Végre mint az nyúl, által is szöknélek.

Noha kezemen vagyon apertúra,
 Mely szemeimet gennyetbül tisztítja,
 De ha sólymocskámnak rám fordul az fara,
 Mindjárt szemeimnek megjün szép világa.²⁰

Ez a furcsa kis vers a záró verspár egy elsőre talán nem nyilvánvaló vonására hívja fel a figyelmet: az elemzések rendre fölvetik, hogy a szöveg olvasható a nemi betegségek logikája szerint is.

Egy klinikai kutatóorvos²¹ orvosi szempontból vizsgálja annak lehetőségét, hogy maga Shakespeare is szenvedhetett valamilyen nemi betegségben, s szerint olvassa a két kötet-záró vers metaforikáját is: a szerelem kiolthatatlan fáklyája, amely a kedves szemétől gyullad fel újra, és amelyet nem gyógyít a gyógyvíz, valóban felveti ezt a lehetőséget. A szerelem okozta kórra is egy furcsa fogalmat használ a szöveg, a *strange maladies*-t; a *strange* nem csupán furcsát, hanem idegent is jelent a Szonettekben, a *French malady* pedig a franciakór, azaz a szifilisz megjelölésére szolgál a korban, az *Oxford English Dictionary* szerint.

²⁰ A szöveget saját olvasatomban adom, amely az RMKT kiadásán alapul, I. Varga Imre, Cs. Havas Ágnes, Stoll Béla, szerk., *Régi Magyar Költők Tára* 12, (Budapest: Akadémiai, 1987).

²¹ Dr. John Ross, „Shakespeare’s Chancre: Did the Bard have syphilis?” (Shakespeare fekélye. A Bárdnak tényleg szifilisz volt?), in *Clinical Infectious Diseases* 40, no. 3. (February 2005): 399–404.

A két Shakespeare-szonettnek figyelemreméltó, pajzán erotikája van (fáklya-völgy-szem). Igencsak izgalmas és elgondolkodtató a régi magyar irodalom kutatója számára, hogy ebben az antik indíttatású versben milyen sok hasonlóság van Balassa János éneke sólymocskájáról című szöveggel, amelyet Bene Sándor részletesen és meggyőzően éppen a nemi betegségek metaforikáján keresztül elemzett.²² Az antik történet vélhetőleg nem véletlenül került elő; többen egyenesen arra gyanakodnak, hogy maga Shakespeare is ebben a betegségben szenvedhetett. A betegség leírásai orvosi értelemben nagyon pontosak; több művében utal erre, például az *Ahogy tetszikben* és a *Trolius és Cressidában* is. Eszerint az olvasat szerint például az utolsó sort úgy kell értenünk, hogy a nemi betegségek hatására a vizelés égető érzéssel jár. Shakespeare korában többféleképpen próbálták gyógyítani ezt a kórt. Az egyik, a higanygőz belégzése még rosszabb volt, mint maga a betegség; Dr. Ross említett tanulmánya szerint ennek káros mellékhatásai okozták Shakespeare visszavonultságát. A másik gyógymód még érdekesebb verseink szempontjából: a gyógyfürdő, amely az orvos szerint ráadásul bizonyos mértékig hatásos is lehetett, hiszen a magas testhőmérséklet képes volt elpusztítani a nemi betegséget okozó organizmusok egy részét.

A nemi betegségek metaforikájának jelenléte a szonettekben több versnél is fölvethető; a 144. szonett utolsó sora például értelmezhető a nemi betegségekkel való megfertőzésként is („my bad angel fires my good one out”).

A Balassa János éneke sólymocskájáról című szöveg egészen furcsa emléke régi magyar irodalmunknak: a nyilvánvaló erotikus utalások felfejtése koherens módon csak úgy lehetséges, ha levelek segítségével rekonstruáljuk a nemi betegségekre vonatkozó korabeli beszédmódot. Bene Sándor Jankovics József segítségével elvégezte ezt a munkát, és váratlan eredményre jutott. Ebben az esetben feltárul a szöveg jelentése, amely a versbeli beszélő nemi betegségével és hadi sérülésével egyaránt gátlástalanul viccelődik, azzal a cézzal, hogy élveteg, bujakóros vénembernek állítsa be a vers állítólagos beszélőjét, Balassa Jánost, akinek még hadi sérülését (átlótték a kezét) is megörökíti a vers az apertúra kifejezésben, szintén erőteljes szexuális utalás formájában. Nem értek egyet azzal a nézetrel, hogy a verset Madách Gáspár írta volna: nem tudhatjuk pontosan, mi az, amit ő írt, és mi az, amit lejegyzett, de Madách szerzőségét szinte kizárja, hogy a vers Balassi Bálint édesapjáról, Balassa Jánosról szól (mint azt a kézen lévő sérülés, az apertúra is bizonyítja), tehát olyasvalaki írhatta a szöveget, aki még életében ismerte Balassát – aki 1566-ban

²² Bene Sándor, „Balassi Bálint tréfája,” in Bartók István et al., szerk., *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon LX. A főszerkesztő, Kőszeghy Péter hatvanadik születésnapjára* (Budapest: Balassi, 2011), 28–31.

meghalt. Egy halottal nemigen szokás ilyen maróan szatirikus versben gúnyolódni – élővel már annál inkább, különösen, ha politikailag olyan vitatott figuráról van szó, mint Balassa, akit felségárulás vádjával (Dobó Istvánnal együtt) be is börtönöztek.

DUNCAN-JONES KONCEPCIÓJA

Katherine Duncan-Jones, az Arden-sorozat Szonettek-kiadásának sajtó alá rendezője külön könyvet szentelt Shakespeare életrajzának, hogy lehetővé tegye az életmű új megközelítését. Állítása szerint élete végén maga a költő is szenvedhetett szifiliszben.²³ A könyv azonban nem csak ezért fontos: hallatlanul izgalmas párhuzamokat vet fel az erotikus költészetre, éppen a korszak angol költészetéből, amelyek segítenek a két Shakespeare-szonett értelmezésében. Duncan-Jones kimutatja, hogy Shakespeare-hez hasonlóan több, színházhoz kapcsolódó alkotó is működött az 1592–94-es időszakban, akik közül Thomas Nashe egy nyíltan pornográf költeménye is ránk maradt. A címe magyarul Bálint választása (*The Choice of Valentinus*), és a szövegben bizony egy bordélyban tett látogatás a központi cselekmény. A versbeli beszélő (*persona*) találkozik a kedvesével éppen itt. Ebből következően a kedves erkölcsi nem épp feddhetetlenek – ebben hasonlít a *Dark Ladyre*, avagy a Sötét Hölgyre, akinek adakozó természetére jó néhány vers utalást tesz. Kétféle következtetés is adódhat ebből: az első, hogy voltak egészen nyíltan erotikus, sőt, pornográf versek is a korban. A különbség az, hogy ezeket Shakespeare Szonettjeivel ellentétben csak a 19. században adták ki – addig kéziratban terjedtek (három másolatuk is ismeretes). A szöveget Nashe dildója néven is emlegetik, mert bizony a versbeli beszélő kudarcot vall: nem tudja kielégíteni kedvesét, aki ebben a helyzetben segédeszközéhez fordul, az eszköz ráadásul hosszadalmas leírást kap a versben. Duncan-Jones szerint a vers címzettjében, bizonyos Lord S.-ben Lord Strange-et kell tisztelnünk, aki abban az időben Nashe támogatója volt. Egy másik szakirodalmi álláspont szerint²⁴ azonban Lord Southampton is lehet az illető, akinek a fontosságát a Szonettek ihletésében talán nem kell hangsúlyozni. Duncan-Jones értelmezése szerint a szent és a profán szféra sajátos egyesítéséről van szó a versben: a nemi betegség a földi gyönyörök múlandóságának szimbóluma lesz.²⁵ Southampton kegyeiért Nashe harcba szállt Shakespeare-rel, és *The Unfortunate Traveller* (A balszerencsés utazó) című művében bírálta a Bárd műveit, főként a *Titus Andronicust*. Duncan-Jones meggyőzően rekonstruálta a Shakespeare körüli költői

²³ Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (London: Arden, 2011).

²⁴ A Project Gutenberg oldala például egyértelműen Southamptont nevezi meg címzettként, hozzáférés: 2022.05.09, <https://www.gutenberg.org/files/17779/17779-h/17779-h.htm#sa>.

²⁵ Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare*, 58.

kört, akik a járvány idején betiltott színházak alkotói voltak, és akik arra kényszerültek, hogy főúri támogatók adományaiért folyamodjanak írásaikkal (az angol szakirodalom rival poetsnek, rivális költőknek nevezi őket). Ennek a rivalizálásnak nyoma van a *Szonettekben*, akár csak azoknak a már említett költőknek, akiket Shakespeare költészetének forrásául használt. A két költő versengését Shakespeare nyerte: finom utalásai sokkal jobb fogadtatásra találtak, mint Nashe pornográfiája és intrikái: a *Traveller* második kiadásában már nem jelent meg a Southamptonnak szóló ajánlás, vélhetőleg azért, mert a lord ezt nem akarta.

Duncan-Jones szerint a két verset korábban a romantikus szerelem megnyilvánulásának tartották, pedig a mai kutatás számára sokkal inkább védhető az erősen szexuális tartalmú, virágnyelven előadott szöveg elképzelése, amely a nemibetegség tartalmait is magában hordozhatja. A Shakespeare utolsó időszakáról fennmaradt adatokat éppoly gondossággal elemzi, mint az egész életrajzot. A John Ward orvos által évtizedekkel később rögzített pletyka, amely szerint Shakespeare azután halt meg, hogy barátaival, Draytonnal és Jonsonnal együtt alaposan felöntöttek a garatra, értelmet nyerhet, ha megfordítjuk a logikai sorrendet: nem azért lett beteg, mert ivott, hanem azért ivott, mert beteg volt. A Folio kísérőszövegeiből is kiolvasható, hogy élete végén tervezte gondozni szövegeit, a sors azonban megakadályozta ebben. (Filológusként belegondolva logikus is, hogy egy már a szerző által jelentős mértékben előkészített anyag ment nyomdába, amelyet Shakespeare két színésze, Hemminge és Condell rendezett sajtó alá; Shakespeare régi támogatója, Lord Pembroke támogatta a kiadás jelentős költségeit, ajánlóverset pedig többek között Shakespeare riválisból lett barátja (s mint láttuk, ivócimborája), Ben Jonson írt hozzá. Duncan-Jones leírásaiból egy különös ember portréja bontakozik ki előttünk: anyagias, fiatalon a főurak kedvence, ugyanakkor irigyelt, utolsó korszakában embergyűlölő, néhány barátjához azonban mindvégig ragaszkodó figura, aki több ok miatt is megkeseredett pályája végére. A Globe leégése 1613-ban, majd a stratfordi házainak felét érintő hasonló baleset 1614-ben, és fiúörökös nélkül maradása egyaránt hozzájárult ehhez, de Duncan-Jones a betegségben látja ennek fő okát. Hipotézise szerint keringési betegségben szenvedhetett, amelyet az utolsó időszakban egy szifiliszfertőzés súlyosbított.²⁶ Furcsa és ennek némiképpen ellentmondó tény, hogy Shakespeare veje, Joseph Hall, aki orvos volt, rendszeres feljegyzéseket vezetett kezeléseiről, amelybe a családtagok is beletartoztak, Shakespeare azonban kimarad ebből, talán amiatt, mert az állapot igen csak szegényletes volt a korban, és rossz fényt vethetett volna apósára. Mindent összevetve Duncan-Jones arra a következtetésre jut, hogy Shakespeare visszavonulása vidéki birtokára egy egyre erősödő betegség – a szifilisz – miatt történt.

²⁶ Uo., 266.

Van tehát egy illetlen, informális, nyomdafestéket nem tűrő réteg az irodalomtörténetben – aminthogy a rendelkezésre álló utalásokból és fennmaradt kéziratos versekből Magyarországon is gyaníthatunk. Ennek emléke a Balassa János éneke sólymocskájáról című szöveg, de a másoló, Madách Gáspár anyagaiban több hasonló vers is szerepel, akárcsak a Fanchali Jób-kódexben, illetve a közköltészeti anyagot összegyűjtő egyéb énekeskönyvekben.

KONKLÚZIÓ

A régi magyar költészetre vonatkozólag Horváth Iván nyomán mind a mai napig regiszterekben gondolkodunk: a populáris regiszter és az elit kultúra közé falat épít ez az elképzelés, mondván, hogy az elsősorban a szóbeli kultúrában élő, gátlástalan szexuális utalásokban tobzódó, mocskos szövegek, illetve az udvari kultúra alapjain álló, petrarkista szerelemeszményt propagáló művek kifinomult, éteri szerelemfelfogása között nincs és nem is lehet átjárás. Az egyik a vágáns hagyományból, a másik pedig a reneszánsz szerelemeszményből táplálkozik. Nos, Shakespeare-nél ilyen falnak, netán szakadéknak nyoma sincs; ha a korszak irodalmi kultúráját tanulmányozzuk, azt látjuk, hogy finom átmenetek vannak. Az itt elemzett két Cupidó-versnél a helyzet talán ennél is bonyolultabb: egyszerre jelentkezik az antik forrás petrarkista használata, azaz az *inventio poetica*, és a magas irodalomtól elvileg teljesen idegen téma, a nemi betegségek problematikájának megidézése; a versciklust egyébként is átjárják a szexuális utalások. A „Szép Ifjú”-ra vonatkozó verseknél valamivel finomabban, de a „Sötét Hölgy”-re vonatkozóknál már igencsak erőteljesen – bár Nashe-hez, vagy Balassa János sólymocskájához képest mégiscsak erkölcsösebben. Maga Balassi például éppúgy írt latrikánus verset, mint *inventio poeticá*kat. Új ismereteink fényében nem tudhatjuk, vajon eddig Balassi néhány magas irodalomként olvasott versében nincs-e ott az eddig alantasként értékelt populáris irodalmi olvasat lehetősége? A magyar szerző sokat panaszkodik a hazai közeg bigottsága miatt, s nem ok nélkül. A korban idehaza csak a széphistóriák, illetve a kéziratos versek és a szóbeliség, s azon belül is a közköltészet hordozta a szerelmi tárgyú költészetet – ez pedig, tegyük hozzá, nem olyan kevés, mint korábban hittük, csak igen töredékesen hozzáférhető, s javarészt csak beszédes, bár gyakran töredékes szövegemlékből rekonstruálható. Az angol hagyomány gazdagsága ezen a területen is lenyűgöző, mind az emlékek számát, mind a műfaji sokszínűségét tekintve, s vizsgálata új fényt vethet a jóval szerényebb mennyiségű magyar anyagra is.

ON SLOPES:

DANGER, DISGUISE, AND THE FADING OUTLINES OF WAR

GYÖRGY FOGARASI

Sloping hillsides have come to be perceived as sites or visual aids of reflection and tranquility, or even as idyllic emblems of safety and peace. Ever since the 18th-century emergence of the English landscape gardens (of William Kent, Lancelot “Capability” Brown, and Humphrey Repton), which were modeled after the pleasing views of the Italian peninsula, the mere word “slope” in itself has been associated with greenery (mostly lawn), with clumps of trees here and there on the hilltops, a winding rivulet in-between, the green grass dotted with deer or sheep, and most certainly veils of clouds floating above in the sunny sky, always bright and blue. “Improvements”, as they were called, often involved the transformation of chasms into smoothly ascending and descending hills to produce a calm vision by removing all traces of rupture or danger. Humphrey Repton, who was the romantic era professional in the realm of “landscape gardening” (a phrase he himself invented), provided “before” and “after” views of the proposed transformations, in his “Red Books”, the brochures he prepared to convince future customers to finance the improvement. One of those illustrations, prepared for the transformation of the chasm in front of The Fort near Bristol into an uninterrupted view of slopes, provides an apt example.¹ But there are plenty of more recent instances to suggest that the longing for slopes is with us even today: like that famous image of the Napa valley vineyard, to the North of San Francisco, which in 2001 became the “Bliss” default desktop image of Windows XP (held by some to be the most-viewed image in recent world history), or like the fabulous geography of the children’s series *Teletubbies* right from the preceding years, on show between 1997 and 2001. One wonders how many of Microsoft’s creative staff members had been young parents back then.

But, just as the effects of the sloping surfaces of the English landscape gardens can best be estimated against the backdrop of chasms, ravines, and precipices, in a similar way, these more recent images of tranquility themselves have their counterparts in more threatening pictures. When it comes to 2001 imagery, hardly anything can compete with the New York scene of 9/11, its horrendous images of falling (of debris, of humans, and

¹ Humphrey Repton, *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (London: Printed by T. Bensley, 1805), 8, see also subsequent plates, without pagination.

finally of the collapsing towers). Erect as they were, abruptly rising toward the sky, the towers might have always awakened the fantasy of falling: our falling from their top, their falling on our heads, or our common falling into instant erosion. In some ways, they were the metropolitan equivalents of the romantic precipice that served as an object of admiration from below, a vantage point for panoramic view from the top, and most certainly, an emblem of danger from both perspectives. Today, the Manhattan memorial of 9/11, "Reflecting Absence" (by Michael Arad and Peter Walker) retains much of that imagery, both in its shape (being the partial negative of the collapsed Twin Towers), and with its waterfalls, constantly pouring downwards on the walls into what seems like an unfathomable abyss of mourning.

One of the gravest lessons of 9/11, however, has been the recognition that the end does not necessarily arrive where one would expect it come (on far away foreign fields, or on the frontlines of military confrontations), and that we are perhaps the most endangered when, without any sense of danger, we are pushed to the brink of an *invisible* precipice. When danger is coupled with disguise, it attains the pleasing form of the slope. Unlike precipices (such as the chalk-cliffs on the island of Rügen made legendary in Caspar David Friedrich's paintings from 1818), slopes have no outlines: there is no brink, no verge, no edge or rim to alert us of an imminent fall. Therefore, much is at stake when one investigates the diverse romantic *senses* of danger from the very perspective of whether danger does or does not evoke a *sense* of danger.

Taking my cue, on the one hand, from Paul de Man's warning that our separation or detachment from the dangers of romanticism is not to be taken for granted, and, on the other hand, from Martin Heidegger's claim that what is most uncanny about danger is its ability to disguise itself, I would now like to go after various conceptual and figural renderings of danger, primarily in the writings of Immanuel Kant and Edmund Burke, and will try to trace the ways in which romantic notions of danger have informed the modern visions and legal framings of war ("international humanitarian law"). If romanticism has anything dangerous about it (of which I am not at all sure), it also sets us the task of inheriting several senses of danger itself, especially if among those senses there may be one, according to which danger might surreptitiously escape notice, wherefore no actual "sense of danger" will signal its imminence to us. Of special interest will be Burke's short but intricate commentary on slopes, within his discussion of the beautiful. As I will try to show, Burke faces the possibility of a self-disguising threat, one which escapes notice, which cannot be confronted and evaded, and which thus appears to pose a greater threat than the all-too-familiar and easily noticeable ravines or precipices of sublimity. In the 19th and 20th centuries, the successive Hague and Geneva Conventions followed the guidelines of Kant's aesthetic and political theory in trying to delimit the theatrical and figural dimensions of

combat (camouflage) and thereby to encapsulate war in a containable temporal and spatial format (wartime and warzone). The Burkean intimation, however, that such delimitations are, at the least, highly problematic might evoke a concern over the very conceptuality of the international documents along which modern wars are to be conducted.

I.

Debates about romanticism's relation to war in general and to the World Wars of the 20th century in particular often took the form of wars fought over romanticism itself as a period in history, a tendency in art and literature, or a critical heritage controversial enough to generate heated discussions. But beside wars over romanticism (or over the romantics, for that matter, as pacifist conservatives or crude revolutionaries, to be admired or denounced, incriminated or rehabilitated endlessly), one should not forget the wars fought over certain "romanticists" and their own controversial legacies, the intricate ways in which their wartime or interwar actions interfered with their interpretive efforts to grasp the romantic tradition and its perception of large-scale violence. Martin Heidegger and Paul de Man are two of the most discussed emblems of this complication.

In his paper "Wordsworth and Hölderlin", delivered in 1966 as the inaugural lecture for the chair of the Department of Comparative Literature at the University of Zürich, de Man expands on how the difficulties implied in the study of romanticism, so famously dramatized in Arthur O. Lovejoy's 1924 essay "On the Discrimination of Romanticisms", have shaped comparative literature itself. Concerned primarily with the question of historical separation or detachment, de Man posits an autobiographical relationship between the romantics and the romanticists in terms of a relation between an act and its interpretation.

In the case of romanticism it is a matter of the interpretation of a phenomenon that we can only consider from the temporal perspective of a period of time that we have ourselves experienced. The proximity of the event on the historical plane is such that we are not yet able to view it in the form of a clarified and purified memory, such as Greece presents itself to us. We carry it within ourselves as the experience of an *act* in which, up to a certain point, we ourselves have participated. Perhaps this obtains for every attempt at understanding the past, but it nonetheless remains the case that with romanticism we are not separated from the past by that layer of forgetfulness and that temporal opacity that could awaken in us the illusion of detachment. To interpret romanticism means quite literally to interpret the past as such, *our* past precisely to the extent that we are beings who want to be defined and, as such, interpreted in relation to a totality of experiences that slip into the past.²

² Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 49–50.

Romanticism not only appears as “a period of time that we have ourselves experienced”, but also as “an *act* in which, up to a certain point, we ourselves have participated”. Romanticism is seen as “*our* past”, with the implication that to the extent it is *ours* it has *not* passed away completely, and remains with us, haunting us, for years or even centuries to come. Our proximity and even complicity do not allow for any distant perspective and obstruct the formation of any “clarified and purified” picture. And even though romanticism might just exemplify a historical relationship implicit perhaps in all interpretive attempts to come to terms with the past, regardless of which period one investigates, romanticism, de Man argues, is also a moment that proves to be unique in its ruthlessness to divest us from even “the illusion of detachment”. All the more so, since the act we are supposed to interpret is itself an act of interpretation. In a dense and enlightening commentary on this passage, in his book *Titanic Light* (a volume that takes its title from the closing paragraph of de Man’s essay), Ortwin de Graef formulates the underlying specularity as follows: “Romanticism is itself a *mise en abyme* of our relation to Romanticism. [...] Yet this *mise en abyme* opens a fracture in the system: [...] the interpretation of the act is the act we must interpret.”³ Highlighting the uncanny repetition implied in “Romanticism’s interpretation of its own formidable origin as act and our interpretation of Romanticism as our own active origin” (*Titanic Light* 117), de Graef also points to another important aspect of de Man’s rendering of romanticism, namely, its status as a “formidable origin” or a moment of danger. Danger is in fact the leitmotif of de Man’s commentary on Hölderlin in the aforementioned essay. It refers to the ambivalence of Hölderlin’s Titanism, of romantic heroism, the “dangerous and destructive act” of rebellion (*Rhetoric of Romanticism* 57), and ultimately (in the context of another essay from the preceding year on “The Image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin”), it conveys a hint to the Promethean act of technological revolt (*Rhetoric of Romanticism* 35–37). The notion of an “excess of power” which is both “the ultimate greatness” and “the greatest ultimate danger” (RR 35), as well as the related fear of “cutting ourselves off from the source”, which is tantamount to the “forgetting of the source” (*Rhetoric of Romanticism* 39), has close resemblance to, and is in some ways even a reformulation of, the Heideggerian notion of *Seinsvergessenheit* and related formulas concerning the status of poetry, language, art, *techné*, and technology.

In his 1936 essay on “Hölderlin and the Essence of Poetry”, which de Man as a fellow at Harvard translated into English in 1959, Heidegger binds poetry or language not

³ Ortwin de Graef, *Titanic Light: Paul de Man’s Post-Romanticism, 1960–1969* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995), 119.

simply to danger, but to danger as such, naming it “the peril of perils” (*die Gefahr aller Gefahren*), because “it creates the very possibility of danger” (*sie allererst die Möglichkeit einer Gefahr schafft*), namely the possibility of danger as “the possibility of a loss of Being” (*die Möglichkeit des Seinsverlustes*).⁴ But, as Heidegger goes on to emphasize, language also contains “a permanent threat” (*eine fortwährende Gefahr*) to its own existence, which has to do with its figural potential, and the consequent possibility of our getting lost in “deceptive appearances” (*Schein*).⁵ For, by taking what is simple as insignificant, we risk to lose sight of the figural potentials of simplicity in favor of more suggestive elements that might, in the end, prove to be utterly irrelevant. Insofar as language is a field of figural deceit, it is a threat not only to potential victims of misunderstanding but to its own expressive efficiency, and ultimately to its own existence as language.

More than a decade later, when Heidegger returns to the question of danger (this time in the context of technics) both in the Bremen lecture series of 1949 *Insight Into That Which Is* (*Einblick in das Was Ist*) and their offspring essay “The Question Concerning Technology” (*Die Frage nach der Technik*, 1953), he associates “danger” (*Gefahr*) with the essence of technology, the all-pervasive work of massive “placing” or “positioning” (*Ge-stell*), and even defines it as the essence of *Ge-stell*, which amounts to danger being nothing less than the essence of the essence of technics.⁶ Even more importantly, however, Heidegger points to the self-disguising aspect of danger: “Positioning [*Das Ge-stell*] essences as the danger. But does the danger already exist as the danger? No. Perils and distresses immeasurably press upon humans everywhere at every hour. But the danger, namely being itself in the self-endangering truth of its essence, remains veiled and disguised. This disguising is what is most dangerous about the danger [*Diese Verstellung ist das Gefährlichste der Gefahr*]” (*Bremen 64*, translation slightly modified; *Bremer 68*). If danger can at all be quantified, measured, comparatively estimated, and thus judged less or more dangerous, its potential to disguise itself might certainly add to its scale. For Heidegger, that potential constitutes the most dangerous aspect of danger. In this slightly paranoid vision, real danger begins where we lose sight of it. In the context of

⁴ Martin Heidegger, “Hölderlin and the Essence of Poetry,” trans. Paul de Man, in *The Paul de Man Notebooks*, ed. Martin McQuillan (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 174; Martin Heidegger, “Hölderlin und das Wesen der Dichtung,” in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981), 36–7.

⁵ Heidegger, “Hölderlin and the Essence of Poetry,” 174; “Hölderlin und das Wesen der Dichtung,” 37.

⁶ Martin Heidegger, *Bremen and Freiburg Lectures*, trans. Andrew J. Mitchell (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012), 38; Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 54.

modern technology, what Heidegger calls “danger as such” (die *Gefahr*) or, as in the next quotation, “supreme danger” (*höchste Gefahr*), is linked to the turning of any single object (*Gegenstand*) into mere standing-stock (*Bestand*), including man himself, who unawares pictures himself “orderer” or “lord of the earth” at the moment of uttermost self-subordination:

Yet when destining [*das Geschick*] reigns in the mode of positioning [*des Ge-stells*], it is the supreme danger [*die höchste Gefahr*]. This danger attests itself to us in two ways. As soon as what is unconcealed no longer concerns man even as object [*Gegenstand*], but does so, rather, exclusively as standing-reserve [*Bestand*], and man in the midst of objectlessness is nothing but the orderer [*Besteller*] of the standing-reserve, then he comes to the very brink of a precipitous fall [*am äußersten Rand des Absturzes*]; that is, he comes to the point where he himself will have to be taken as standing-reserve. Meanwhile man, precisely as the one so threatened, exalts himself to the posture of lord of the earth.⁷

Beyond the antithesis of what “stands by” as *Be-stand* and what “stands across in opposition” as *Gegen-stand*, the passage offers another contrastive pair in the image of man fashioning himself as “lord of the earth” and the image of his imminent fall from the “outermost brink of the precipice”. Heidegger’s image of the precipice has, at first glimpse, nothing special about it. This image has been conjured up countless times in narratives of historical crisis and imminent war. What is curious about it is the very fact that it is evoked this time as an image utterly invisible. What he describes here is a specific danger of falling, one that is in fact *unlike* any precipice, for it lacks any recognizable border one could call a “brink” (*Rand*), and that is precisely what makes it all the more dangerous. A precipice is all too easy to recognize and thus to evade precisely because it has a brink. A brink presupposes a break in the surface. That break produces the visual effect of a line, even though no actual line exists out there. This line, in turn, will form the brink of the precipice and will outline danger for us. But to stand on the brink of a precipice in the Heideggerian sense is to be standing there unawares, without perceiving danger for what it is, and thus, without the slightest sense of danger. It appears to be something more “simple”, insignificant, unimportant, and negligible. In terms of land formations, it is more like a slope. It is like the slope mentioned by Wordsworth, for instance, in the little

⁷ Martin Heidegger, “The Question Concerning Technology,” in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, ed. and trans. William Lovitt (New York and London: Garland, 1977), 26–7, translation slightly modified; Martin Heidegger, “Die Frage nach der Technik,” in *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000), 27–8.

poem quoted by de Man in the essay "Wordsworth and Hölderlin" (*Rhetoric of Romanticism* 51–53) about the life and death of the Winander boy, whose sudden fall is all the more abrupt and shocking, for it is surrounded by the description of the "beauteous" spot where he was born. This beauty is established by the commerce between this boy and his "responsive" owls, an exchange that takes place in a tranquil and peaceful setting, a vale of slopes, even though not totally undisturbed, with the remote sounds of "mountain torrents" causing a "mild surprise" every now and then. But as de Man convincingly shows, a seemingly peaceful habitat or habit may secretly foreshadow, or even bring, the demise of the one who might feel safe and easy in it. A precipice may masquerade as a mere slope, or perhaps even worse, a slope might just be a slope and as such prove even more dangerous than a precipice could ever hope to be.

II.

Such complications concerning danger and disguise are in fact deeply embedded in the tradition of aesthetic and political theory that informs the modern day thinking about war. The romantic cult of ravines, chasms, or abysses has been the paradigm for much of the postromantic discourse on danger. Immanuel Kant's aesthetics and political philosophy has played a major role in this development. In an oft-cited passage of "The Analytics of the Sublime" (in his *Critique of the Power of Judgment*, 1790), Kant pictures the warrior as a figure of all-time respect in every culture, for being able to remain composed even in the midst of danger, where physical safety (otherwise a prime criterion for any calmness and thus for sublime experience) is diminished or utterly lacking, and where only moral invulnerability can thus be of any help.⁸ In contrast to the spectator of natural extremities, who is positioned at a safe distance from what he is viewing, the warrior is set right in the midst of life-threatening forces. But beyond this difference in the positioning of the spectator and the warrior, there is hardly any significant difference in the gruesome setting itself, for the dangers of war and the dangers of nature are represented here as being both clearly noticeable. As such, both can be demarcated and thus potentially avoided, at least in theory. Even if one is within a danger zone, and thus feels unsafe, the very sense of danger (the feeling of fear or even terror), indicates that a safety mechanism is still at work, and danger can still be subject to some level of calculation and engineering. The pure absence of a sense of danger might on the other hand be a moment when real danger (self-disguising threat) sets in. Within the Kantian description of the

⁸ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 146; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, vol. 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 187.

dynamically sublime, war does not seem to bring with itself this complication. It is conceived in terms of natural phenomena (volcano, earthquake, storm etc.),⁹ either as a specific site on the globe or a specific time slot in history. Just as warzone is delineated from hinterland or neutral areas, wartime is to be demarcated from peacetime through performative speech acts of a declaration of war or a peace treaty. Both these demarcations seem to be taken for granted in Kant's description.

By cataloguing a whole array of despicable ruses that threaten the "mutual confidence" of the adversaries and consequently their trust in a future lasting peace, the essay "On Perpetual Peace" (*Zum ewigen Frieden*, 1795–96) seems considerably more sensitive to the difficulties of any such demarcation. For Kant, such instances of treachery "would include the employment of *assassins (percussores)*, or *poisoners (venefici)*, *breach of agreements*, *the instigation of treason (perduellio)* within the enemy state, etc."¹⁰ But even there, the momentary confusion caused by the acknowledgment of such means is quickly overcome by an immediate act of prohibition. Kant does not seem to bother too much about why practices of poisoning, espionage, betrayal and other perfidious acts have permeated wars from immemorable times. He does not seem to make any attempt to account for their occurrence, let alone their persistently recurrent nature. As we all know, this gesture of exclusion has since been codified in what is called "international humanitarian law." The prohibition on poisons, for example, was first included in the second Hague Convention of 1899 (to be reaffirmed in 1907), in Article 23, which mentions the use of poisons or poisonous weapons at the beginning of a list of illegitimate means of combat, directly preceding another list that includes acts committed "treacherously."¹¹ In fact, one only needs to begin reading this same document to come across an even more remarkable effort of legal demarcation, for right at the beginning of Section I, Article 1 "On the qualifications of belligerents" attempts to delineate the circle of warriors by giving us a group of criteria by which entering the hostilities remains legitimate. The wearing of distinctive emblems (if not uniforms) or the open carrying of arms both point to the requirement of clarity concerning one's intention to engage. Such criteria are meant to ensure that the dangers of war are "recognizable at a distance". The

⁹ Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 144; *Kritik der Urteilskraft*, 185.

¹⁰ Immanuel Kant, "Perpetual Peace," in *Political Writings*, ed. Hans Siegbert Reiss, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 96; "Zum ewigen Frieden," in *Schriften zur Naturphilosophie*, Werkausgabe vol. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 199.

¹¹ For further reference and explanation, see the database of the International Committee of the Red Cross, especially rule 72 on the prohibition of poisons, accessed August 19, 2022, https://ihl-databases.icrc.org/customary-ihl/eng/docs/v1_rul_rule72.

partizan activities during World War II made the conceivers of the 1949 Geneva Conventions include these same criteria in Article 13 of the first convention about war on land. Or, to bring one last example, near the end of the aforementioned Hague convention, Article 57 speaks of the role of neutral states in the internment of belligerent forces requiring that such gestures be made “at a distance from the theatre of war”.

In between Kant and the Hague Conference, Carl von Clausewitz’s classical treatise *On War (Vom Kriege, 1832–34)* makes it clear that the “theatre” of war should have clear boundaries.

By “theater of operations” we mean, strictly speaking, a sector of the total war area which has protected boundaries and so a certain degree of independence. This protection may consist in fortifications or great natural barriers, or even in a substantial distance between it and the rest of the war area. A sector of this kind is not just a part of the whole, but a subordinate entity in itself... [*Kriegstheater: Eigentlich denkt man sich darunter einen solchen Teil des ganzen Kriegsraumes, der gedeckte Seiten und dadurch eine gewisse Selbständigkeit hat. Diese Deckung kann in Festungen liegen, in großen Hindernissen der Gegend, auch in einer beträchtlichen Entfernung von dem übrigen Kriegsraum. – Ein solcher Teil ist kein bloßes Stück des Ganzen, sondern selbst ein kleines Ganze...*]¹²

Since such a theatre is not simply a part of the whole but also a whole in itself (and, to that extent, a miniaturized version of the war it is part of), it does not seem utterly illegitimate to read this description not only as Clausewitz’s vision of specific theatres of operation in a limited sense but also as his picture of war itself as a delineated or self-contained scene. And as far as war itself is something he so famously described as a “realm of uncertainty” (troped by his even more famous “fog” of war),¹³ we are supposed to imagine this fog as an entity with clear-cut boundaries. All of which comes down to the conclusion that wars might be foggy all right, but there should be no uncertainty about when or where that fog falls or raises. For Clausewitz, one can always ascertain oneself about the outlines of uncertainty. To rephrase a phrase Jan Mieszkowski offered with reference to the Clausewitzian image of the fog as a figure for uncertainty, one could say that, for Clausewitz, “the fog of the uncertainty of war”¹⁴ never in fact turns into a fog of uncertainty *about* war. Since war has discernible outlines, the obscurity of war couldn’t be clearer. There is nothing foggy about its boundaries. Fog is contained in a theatre which itself remains brightly lit.

¹² Carl von Clausewitz, *On War*, eds. and trans. Michael Howard and Peter Paret (Princeton: Princeton University Press, 1976), 280; Carl von Clausewitz, *Vom Kriege* (München: Cormoran, 2000), 276.

¹³ Clausewitz, *On War*, 101, 140; *Vom Kriege*, 64, 109.

¹⁴ Jan Mieszkowski, *Watching War* (Stanford: Stanford University Press, 2012), 20.

III.

But is war a realm? Things become more complicated when fog itself becomes foggy. Something like that happens in Edmund Burke's commentary on the smoothness and gradual variation of slopes, within his discussion of the beautiful, in Part 3 of his *Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757/59) – a work that, for most historians of aesthetics, seems to lack the sophistication of Kant's transcendental discourse. As any reader of Burke may well remember, his treatment polarizes and even phallogocentrically "engenders" the concepts of the sublime and the beautiful. This produces a familiar series of hierarchically conceived binarisms that have become so fashionable during the romantic era, with masculine ideas of pain, danger, terror, power, vastness, obscurity, uncertainty, or ruggedness subsumed under the sublime, and in contrast, the feminized notions of pleasure, safety, love, weakness, smallness, clarity, certainty, or smoothness composing the beautiful. From the perspective of danger (a prime constituent of sublime passion), everything revolves around how danger is actually perceived. Burke investigates the triggers of fear and terror and offers the above list of features or physical marks that are the ultimate sources of such emotions. Anything terrible, powerful, vast, obscure, uncertain, or rugged (to mention but a few of the marks he discusses) is able to produce the most intense passion the mind is capable of, that of terror, and can, in turn, be ameliorated into an object of sublime delight, on condition of its spatial or temporal distance from the perceiving subject. A closer look, however, shows considerable complications in this otherwise neat manual of how to turn danger into enjoyment. His examples are just too abundant to serve the purposes of any simplified conceptual matrix.

Small animals should be beautiful, but Burke tells us that some snakes and other species can still be poisonous: "There are many animals, who though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror. As serpents and poisonous animals of almost all kinds."¹⁵ The difficulty posed by poison is that danger in this case does not have any generalizable outward expression such as hugeness, but remains hidden, as it were, in the relatively small size of the animal, be it a snake, a spider, or some kind semi-animal life form like a mushroom, or even a plant. When a specific animal is identified as poisonous and becomes the object of terror, this is due not so much to the operation of any self-sufficient rule concerning its size, but to the associative consideration of an additional amalgam of features such as form, color, motion, sound etc., none of which can be selected as a single or decisive criterion in the

¹⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (1958; Oxford: Basil Blackwell, 1987), 57.

assessment of threat. Poison, in this perspective, is the synonym of a weapon perfectly camouflaged.

Also, there is nothing to fear of weak animals or persons, until Burke brings the example of women who tend to feign weakness in order to trick their partners or masters, that is, in order to deceive or manipulate them, to trap them, or even perhaps to attack them from ambush. They “learn to lisp, to totter in their walk, to counterfeit weakness, and even sickness.” Burke reminds us that, when doing so, women do not necessarily play the cold-blooded game of a spy, who is in full rational command of her sensual charm, but are more likely to just act according to their defensive instincts, acting out social roles by the laws of mimicry: “In all this, they are guided by nature” (ibid.). The danger described here, therefore, does not derive from any amount of willful manipulation. It is something more spontaneous, and is, as such, way beyond the realm of the human. Burke accounts for it by the umbrella term “nature”.

In another passage, this time connected not so much to the bodily *behavior* but to the bodily *shape* of the female sex, Burke argues that smoothness and gradual change might also enhance our perception of beauty. While sublime scenes are associated with rough, rugged and suddenly changing surfaces, beauty is evoked by objects that are smooth or polished, objects that have no sharp angles or edges, and whose surfaces can therefore change imperceptibly, unnoticed both by the visual and the tactile organ. While “any ruggedness, any sudden projection, any sharp angle is in the highest degree contrary to that idea [of beauty]” (*Enquiry* 114), what Burke calls “gradual variation” is beautiful because the change is hardly noticeable. So even though such changes take place in front of our eyes, their visibility is limited. Beautiful bodies “vary their direction every moment, and they change under the eye by a deviation continually carrying on, but for whose beginning or end you will find it difficult to ascertain a point” (*Enquiry* 114–115). Burke does not only point out how difficult it is to tell where such deviation begins and where it ends; he also suggests that we might even be unable to see it happening, precisely because the change is perpetual. Bringing the example of the “perpetually changing” shape of a dove, he claims that “you are presented with no sudden protuberance through the whole, and yet the whole is continually changing” (*Enquiry* 115). And that is where the eroticized figure of the female body appears in analogy with, but also as an even more capturing version of, the sight of a dove:

the smoothness, the softness, the easy and insensible swell; the variety of the surface, which is never for the smallest space the same; the deceitful maze through which the unsteady eye slides giddily, without knowing where to fix, or whither it is carried. Is not

this a demonstration of that change of surface, continual, and yet hardly perceptible at any point, which forms one of the great constituents of beauty? (*Enquiry* 115)

My focus here is not so much the obvious operation of the male gaze and its phantasmatic dream of a sexually objectified female body, but the general structure of surfaces, regardless of whether they belong to males or females, humans, animals, other life forms, or even, as we shall shortly see, to partially inanimate entities such as geographic formations. Continual change is here described as a “deceitful maze” captivating the eye and forcing it to “slide giddily”, as if on a slippery slope, without the slightest chance to foresee and control its own movement.

All this seems important to note, since in the case of gradual variation no actual concealing is done. Neither doves, nor women partake here in any (even instinctual or unaware) practice of simulation or camouflage, and yet the result is still deceit, due merely to the physiological limitations of the optical or tactile (and certainly all other) forms of perception. From a modernist perspective, Burke might also be seen to anticipate the question of speed or scale, and to showcase what Walter Benjamin would later call the “optical [or tactile] unconscious”. When Burke mentions sloping landscapes whose “gradual ascents and declivities” relax those travelling in a coach by a “gentle oscillatory motion” of rising and falling, he clearly brings an example which leaves no room for intention or instinct or any other form of motivation on the part of the particular geographic formations. Slopes can in no way be motivated to deceive us, and yet that is precisely what they seem to be “doing”.

Moreover, as long as one is talking about a “deceitful maze”, the deception may be limited to playful gaming or a gently seductive *trompe l'oeil*. But just as the erotic deceit performed by the female body may turn out to be that of a ruthless spy, the topic of mere surfaces may also become wildly threatening. We get something of that threat in an earlier passage where Burke discusses the sublime in terms of the ruggedness of surface or the abruptness of change. He claims that abrupt changes in the surface of a landscape make a strong impression. A slope, on the other hand, will never evoke such intensified passions. A steeply rising mountain or a precipice will always surpass a hillside in the intensity of its effects: “A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished” (*Enquiry* 72). For Burke, perpendicular surfaces are more threatening than slopes, not only because, as one would suppose, they imply the possibility of falling (our own falling into a precipice or from a steep mountainside, or the falling of rocks, or fellow climbers, on our heads), and not even because they are often

fragmentary (“rugged and broken”), but, according to a more elementary reasoning, because they imply a break in the surface of the horizontal plane. Interestingly, however, that is also why they are often avoidable. The suddenness of the change forms a rim, around which one can evade the danger: “In everything sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it” (*Enquiry* 83). Suddenness is a self-signaling threat, a formation that sets the safety mechanism into work by evoking our sense of danger. It forms a line or a rim. It demarcates an unsafe territory by marking it through its own very existence. In terms of visibility, the rim of a steeply rising mountain is usually more clearly discernible at a distance, than the rim of a precipice, since it is never the rim itself, which can be seen but that which is beyond, and the image of the rim is formed only retroactively in consequence of our sight of that which lies deep down or up high. And since, in most cases, that which rises in front of us can be seen from afar, while an abyss usually remains invisible until we get relatively close to it, it is the abyss rather than the steep side of a mountain which may get into our way unexpectedly. But even the rim of a precipice is still a rim, and may to that extent function as an alarming visual alert (if only at a short distance). In this regard, although people keep falling into ravines without doubt, it is still the slope (the “inclined plane”) which poses the real challenge, for it seems to work even trickier than the ravine, at least in terms of visibility. The transition of horizontal planes into slopes and of slopes into vertical surfaces might very well lack any suddenness, but precisely because the change is gradual, it is also more likely to occur unnoticed, and trick the eye, until slippage or falling begins and the wanderer has to suffer the traumatic consequences of gravity.

To see slopes as conveyors of a feeling of uncanniness and concern, or even of danger, might seem idiosyncratic if not totally unfounded. To see them, moreover, in a historical, rather than purely geographical perspective, as emblems of a certain logic of change might even seem morbid regarding the anything-but-peaceful-or-tranquil transitions history has produced throughout the centuries. But that is precisely what I would wish to risk: a repositioning of the image of the slope as a historical emblem, and as an uncanny emblem at that – and not simply in the sense of its status as a screen memory (the English landscape garden, with its sloping hills, being the result of massive enclosures surrounded with legal sanctions which Marx did not hesitate to call “terrorism”),¹⁶

¹⁶ For a more detailed discussion of the social trauma behind English gardens, see my „Screens of the Picturesque: Aesthetics, Technology, Economy,“ *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 19 (2021): 35–48.

but in its suggestion of a continual change that does not allow for the discernment of clear directions or turning points.

History is often seen as an alternation between states of war and peace. The dramatic shifts between such states are supposed to form lines that outline them, demarcating war from peace, and vice versa. From the perspective of less spectacular changes, however, history seems less dramatic and appears to take place on slopes. Slippage into states of war or totalitarian regimes is all too easy and threatening precisely because such dangers do not have clear borders that would make it easy for any cautious eye to frame them, which is to say, to discern, and thus to prevent, their coming. Put in the terms of landscape aesthetics, they cannot be conceived of as historical precipices (or pitfalls), rather, they should be seen as so many sloping surfaces, slippery slopes, perpetually and gradually in deflection, which makes it difficult to judge at any moment, whether they are ascending or descending (if they are inclined at all), and even more difficult to tell at what point the power of gravity takes over, forcing things into an irreversible slide or a potentially fatal free fall.

KIRÁLYOK ÉS KORONÁK:

HATALMI IKONOK A *KORONÁK HARCA* BBC-SOROZATBAN

FÖLDEVÁRY KINGA

Kézenfekvő azt gondolni, hogy a shakespeare-i életműből a legkönnyebben adaptálható művek és műfajok azok, melyeknek cselekménye nem kötődik szorosan ahhoz a történelmi-társadalmi környezethez, amelyben létrejöttek, ezért sem okoz meglepetést, hogy a leghíresebb Shakespeare-feldolgozások jó része a tragédiák közül került ki. Bár a komédiák is gyakran örökzöld kérdésekkel, minden kor számára ismert konfliktusokkal, emberi gyarlóságok kifaragásával szórakoztatják nézőjüket, a megfogalmazás nyelvi jegyei, a humor kifejezési formái mégis könnyen avulnak, és a hagyományosan szövegközpontú Shakespeare-kultusz tiszteletteljes attitűdjé gyakran a modern adaptációk népszerűsége ellen dolgozik. A királydrámák azonban már témájuk következtében is komoly kihívást jelentenek a kortárs adaptációs környezetben, hiszen az angol történelem mára (különösen a Brit-szigeteken túl) jórészt ismeretlen bonyodalmai eleve eltávolítják a nézőt a szövegektől, a zavaros dinasztikus viszonyok alig követhetőek, és a patrióta szenvedéllyel is nehezebb azonosulni más nemzeti hagyományok részeseként. A színház maga egyfajta örök jelenidőben dolgozik, ami termékeny feszültségben tud létezni ezzel az egyre távolodó múlttal. A történelmi témájú filmadaptációk ezzel szemben gyakran a múlt tárgyi emlékei, az épületek, díszletek, kosztümök autentikus ábrázolásával próbálják hitelessé – és a kortárs közönség számára látványossá – tenni mondandójukat,¹ ezért a filmes médiumban gyakran tűnhet úgy, mintha egymás ellen dolgozna a múlt idézése és a jelenhez való kötődés szándéka.

Shakespeare királydrámái azonban a filmtörténet kezdete óta mégis számos feldolgozásban jelentek meg filmvászon és televízióképernyőn, kiemelkedő alkotók és színészek értelmezésében keltve életre az angol késő középkor történelmi eseményeit. A BBC 2012-ben a londoni olimpiához kapcsolódó kulturális olimpia egyik kiemelt alkotásaként közvetítette a *Koronák harca* (*The Hollow Crown*) címen készült minisorozatot, mely a második tetralógia négy drámáját (*II. Richárd, IV. Henrik 1–2, V. Henrik*) alkalmazta televízióra. 2016-ban pedig a sorozat második évadjának tekinthető újabb három rész is elkészült

¹ Részletesebben lásd Andrew Higson, "Private Lives and Public Conflicts: The English Renaissance on Film, 1998–2010," in Mark Thornton Burnett and Adrian Streete, eds., *Filming and Performing Renaissance History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 178–92.

Koronák harca: A rózsák háborúja (The Hollow Crown: The Wars of the Roses) címmel, az első tetralógia négy drámáját három epizódba sűrítve (*VI. Henrik 1–2, III. Richárd*). Számos kritika foglalkozott a sorozat kortárs társadalmi-politikai áthallásaival, különösen ahogy a 2012-es első évad a londoni olimpia és a hozzá kapcsolódó kulturális ünnepeksorozat részeként a dicsőséges brit identitás optimista változatát tudta megragadni és megerősíteni. Ezzel ellentétben a 2016-os folytatás sötét tónusai és tragikus cselekménysorozata szinte prófétai tisztánlátással fogalmazta meg annak az évnek a légkörét, melyet visszatekintve a Brexit és Donald Trump megválasztása fémjelzett. Ebben a tanulmányban azonban nem társadalmi reflexióval vagy aktuálpolitikai kérdésekkel szeretnék foglalkozni, a dolgozat ezért a királydrámák filmfeldolgozásainak rövid történeti áttekintése után első sorban a sorozatban visszatérő ikonikus elemeket, különösen a koronát és a sakkot vizsgálja, abban a reményben, hogy a királyi jelképek és a főúri szórakozás kellékei a kötetet létrehozó ünnepi alkalomhoz is méltó témának bizonyulnak.

KIRÁLYDRÁMÁK FILMVÁSZNON ÉS KÉPERNYŐN

A királydrámák szerepe sok szempontból érdekes a Shakespeare-adaptációk sorában, nemcsak mivel a filmtörténet kezdetétől napjainkig találunk példákat királydrámák alapján készült mozgóképes feldolgozásokra, hanem mivel az úttörő és kiemelkedő alkotások ellenére rendkívül egyenetlen az a figyelem, amivel a filmes szakma a műfaj felé fordult az elmúlt százhusz évben. A jelenleg ismert legelső mozgófilm, amit Shakespeare inspirált, rögtön egy királydráma rövid részleteit dolgozza fel: Herbert Beerbohm-Tree 1899 szeptemberében vitte színpadra a londoni Her Majesty's Theatre-ben. Ennek az előadásnak a reklámjaként forgatott, de nem színházi, hanem stúdiófelvétel volt az a négy rövid részlet, amit az elérhető dokumentumok szerint az előadás alapján a British Mutoscope and Biograph Company készített William Kennedy-Laurie Dickson rendező-operatőr segítségével.² A négyből mindössze egyetlen, bő másfél perces rész maradt fenn, az V. felvonás 7. jelenetéből János király haláltusája, ami tehát nem egy teljes dráma feldolgozásának töredékben maradt része. Funkciója inkább a mai trailerekhez lehetett hasonló, és első sorban a kiváló üzleti érzékkel is megáldott színész-rendező-óriás, Beerbohm-Tree éleslátását bizonyítja azzal kapcsolatban, hogy a színház és a film médiuma milyen mértékben támaszkodhat egymásra. Ettől – és a mai szemmel túlzó, inkább komikus hatást keltő előadásmódtól – függetlenül ez a rövid töredék is fontos dokumen-

² Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 1; Michael Brooke, "King John," British Mutoscope and Biograph Company, 1899, BFI Screenonline, hozzáférés: 2022.05.30, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/439193/credits.html>.

tum arról, hogy a filmgyártás már a kezdetektől felismerte a Shakespeare hírnevében, kulturális presztízsében rejlő lehetőséget. A korai *János király*-adaptáció azért is kuriózum, mert a dráma a későbbiekben egyáltalán nem lett a filmipar kegyeltje; a BBC Shakespeare-összes sorozatában elkészült 1984-es televíziós változat kivételével a mai napig nem készült belőle másik feldolgozás.

Bár a két önálló, egyik tetralógiába sem tartozó királydrámát elhanyagolta a film és a televízió (a *VIII. Henrik* is egyedül a BBC-sorozatban látható), magát a műfajt szerencsére nem. Az első olyan nagyjátékfilm, amely Shakespeare-dráma alapján készült, az 1912-es *III. Richárd* volt, James Keane rendezésében, Frederick B. Warde főszereplésével – a film egyúttal a legrégebbi fennmaradt amerikai nagyjátékfilm is.³ A huszadik század közepétől pedig számos színész-rendező-óriás tette le névjegyét valamely királydráma megfilmesítésével. Laurence Olivier az *V. Henrik* (1944) és a *III. Richárd* (1955), Orson Welles a *IV. Henrik*-drámák alapján (*Chimes at Midnight*, magyarul *Falstaff* címen, 1965) készített világhírű filmeket, de az ezredforduló sem maradt Shakespeare-adaptációk nélkül, Kenneth Branagh 1989-es *V. Henrik*-filmje után Richard Loncraine 1995-ben rendezte meg a *III. Richárd*-ot, hogy csak a leghíresebb műveket említsük.

A fenti felsorolás természetesen korántsem a teljesség igényével készült, hiszen a film-történet során jó néhány filmet ihletett valamelyik királydráma, de az is tagadhatatlan, hogy a nagytragédiák adaptációihoz képest a számuk elhanyagolható. A televíziózás nagy korszakaiban azonban – részben az 1960-as évektől mintegy évtizeden át, majd a XXI. század elején ismét – éppen a királydrámák műfajára talált rá az otthoni szórakoztatás médiuma. Az angol történelem szerteágazó narratíváinak különösen kedvezett a sokrészes sorozat formátuma, bár ma már azt is tudjuk, hogy a sorozatos vagy ciklikus előadásforma a koraújkorai színházban egyáltalán nem volt jelen, csupán a XIX. század vége óta honosodott meg a kontinensen és a Brit-szigeteken egyaránt.⁴ A legismertebb angolszász királydráma-sorozatok a BBC-nél készültek, az 1960-as *An Age of Kings* (producer: Peter Dews) után 1965-ben John Barton és Peter Hall *The Wars of the Roses* címmel alkalmazta televízióra a Royal Shakespeare Company előző évi színházi ciklusát, és hasonlóan színházi gyökerekre támaszkodott Michael Bogdanov és Michael Pennington 1989-es sorozata, mely szintén *The Wars of the Roses* címen került adásba, majd 1990-ben videós forgalmazásba.⁵ Az egyetlen teljes sorozat azonban a már említett, Cedric Messina irányításával

³ Paul Prescott, *Richard III* (Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan, 2006), 141.

⁴ Lois Potter, "The Second Tetralogy: Performance as Interpretation," in Richard Dutton and Jean E. Howard, eds., *A Companion to Shakespeare's Works: Vol. 2: The Histories* (Oxford: Blackwell, 2003), 288.

⁵ David Fuller, "The Bogdanov Version: The English Shakespeare Company *Wars of the Roses*," *Literature/Film Quarterly* 33, no. 2 (2005): 118.

készült BBC *Shakespeare Collection*, mely először 1978 és 1985 között került adásba az Egyesült Királyságban és Amerikában is. A sorozatot számos kritika érte, leginkább a televíziós médiumtól idegen, színházi esztétikája, és gyakran monoton, szövegközpontú előadásmódja miatt, de a vegyes színvonalú alkotások között így is sok értékes darabot találunk. Ismét a királydrámák különleges pozícióját biztosították a Jane Howell által rendezett első tetralógia (*VI. Henrik 1–3, III. Richárd*)feldolgozásai, melyek egyértelműen kiemelkednek a sorozatból radikális vizualitással, a stilizált, játszóterre emlékeztető díszletek között elemi erővel ható drámaiságukkal. Bár az alábbiakban részletesen tárgyalt *Koronák harca* sorozat már egészen más médiakörnyezetben látott napvilágot, mint látni fogjuk, egy apró gesztussal egyértelműen Howell *III. Richárd*jának egyik ikonikus jelenetét idézi fel, elismeréssel adózva a nagy előd munkájának.

SHAKESPEARE KIRÁLYAI A KORTÁRS TELEVÍZIÓBAN

Újabb több évtizednyi csend után a 2010-es években azonban ismét visszatértek a királydrámák a tévéképernyőkre a BBC *The Hollow Crown* című sorozatával, mely először 2012-ben a második tetralógia négy részét dolgozta fel, majd 2016-ban az első tetralógia eseményeit három részbe sűrítve. (A magyar televízióban *Koronák harca* címen volt látható mindkét évad 2017-ben, melyet tekinthetünk két önálló minisorozatnak is, de az epizódok forrása és vizuális formátuma egyaránt azt támogatja, hogy összefüggő narratívaként értelmezzük őket.) Ahogy már korábban is elhangzott, a sorozatformátum valójában nem shakespeare-i hagyomány, de az elmúlt évszázad színházi és televíziós előadási hagyományának logikus következménye – ennél is fontosabb azonban, hogy a kortárs médiakörnyezetben egyértelműen a sorozat-narratíva tűnik a legnépszerűbb, sőt, domináns elbeszélési formának. Mint arra már a fentiekben futólag kitértem, a két évad történelmi időzítése sajátosan erősítette fel a drámák eredeti jelentését, de ugyanilyen érdekes megvizsgálni, hogy milyen színházi és mozgóképes hagyományokba illeszkedik tudatosan (vagy akaratlanul is) a sorozat. Mivel a XXI. századi televízió már egyáltalán nem az a médium, ami az 1970-es és 80-as években élte virágkorát, hiszen egyfelől a képernyők mérete és technikai adottságai, másfelől a sugárzási és nézői szokások is radikálisan megváltoztak az elmúlt közel fél évszázadban, kérdés, hogy mennyiben sikerült a *Koronák harca* sorozatnak válaszolnia ezekre a kihívásokra. Egy biztos: az alkotók tudatában voltak a médium nyújtotta lehetőségeknek, különösen annak, hogy a kortárs televízió a mozifilmekkel azonos filmgyártási technológiák használatával a színháznál jóval szélesebb közönséghez tud eljutni, miközben Shakespeare kortárs relevanciájáról is határozott üzenetet tud meg-

fogalmazni, ahogy ez az adaptált forgatókönyv szerzőjével, Ben Powerrel készült interjúban is elhangzik.⁶

A televíziós médium azonban, különösen a streaming szolgáltatásokkal közösen szemlélve, nem csupán lehetőséget jelent, hanem hatalmas kihívást is, hiszen az egyes csatornák által nyújtott szinte végtelen választék, az elérhető programok műfaji és tematikus sokszínűsége rendkívüli módon kielezi a versenyt, ami a közönség figyelméért folyik. A BBC mint közszolgálati televízió természetesen nem függ olyan mértékben a nézettségi számoktól, mint a kereskedelmi csatornák, és a pozíciójából fakadó presztízs szintén megkönnyítheti az itt sugárzott programok népszerűsítését, de még ebben a viszonylag védett helyzetben is sajátos döntésnek tűnik, hogy a shakespeare-i életmű legkevésbé ismert (és a *VI. Henrik*-drámák esetében talán a legnépszerűtlenebb) darabjait is magában foglaló két történelmi tetralógiát választották az alkotók Shakespeare XXI. századi képviselőjére. Az viszont már egyáltalán nem véletlen, hogy a megfilmesítés sorrendjében a történelmi, nem pedig a shakespeare-i hagyományt követték az alkotók, elsősorban nyilván azért, mert a drámaíró életművét feltehetően kevésbé ismerő közönségnek a cselekmény kronológiája sokkal fontosabb fogódzó lehet, mint a költői tehetség és az önálló drámaírói karrier kibontakozásának alakulása. De legalább ilyen fontos lehetett az a tény is, hogy a korai *VI. Henrik*-drámák nehezen nevezhetők olcsó közönségsikernek, és még a második évről készült kritikák is megjegyzik, hogy nem véletlenül sűrítették a három részt két epizódba, hogy minél kevesebbet kelljen várni Benedict Cumberbatch megjelenésére a későbbi *III. Richárd* szerepében. Bár a sorozat epizódjai a kortárs brit színház és filmművészet számos sztárját felvonultatják, a második évad legnagyobb húzóneve egyértelműen Cumberbatch, aki ráadásul a legismertebb shakespeare-i király szerepét is megkapta. Logikus döntés tehát, hogy az erősen meghúzott *VI. Henrik*-epizódok is már az ő fellépését készítsék elő, mintegy ígéretként, hogy érdemes kivárni a zavaros történet végét, ahol a várva várt sztár majd végre megkapja a hozzá méltó főszerepet.

A zavaros történelmi korszakok nehezen átlátható eseményeinek hosszú monológokkal fűszerezett elbeszélése nehéz feladat elé állította az adaptált forgatókönyv készítőit, akik azonban tisztában voltak a témában rejlő lehetőségekkel: elsősorban a történelmi múlt iránti nosztalgiával, és még inkább az épített történelmi örökség díszletei között, eredeti tájakon felvett képsorok látványának hitelesítő erejével. Ráadásul a sorozat színészeinek beszámolóiból az is kiderül, hogy a valódi középkori várak és paloták a színészi beleélést is rendkívüli mértékben megkönnyítették, hiszen a sorozatban megjelenített tör-

⁶ Lásd "The Hollow Crown – The Wars of the Roses Press Pack," *BBC Media Centre*, 3 May 2016, 34, <http://downloads.bbc.co.uk/mediacentre/hollow-crown-R111.pdf>.

ténelmi események kézzelfogható anyagi valósága egészen más környezetet teremtett számukra is, mint ha mindezt egy stúdióban, pozdorjából és papírmáséból, vagy esetleg a digitális utómunkákhoz igazodva zöld háttér előtt kellett volna felvenniük. A tárgyi környezet tapintható realitása azonban nem öncélú, és számos fizikai objektum nyer átvitt értelmet, erősítve a sorozat egyes részeken átívelő koherenciáját, és kiemelve a Shakespeare-szöveg mélyebb jelentésrétegeit.

VARIÁCIÓK KORONÁRA

Ahogy a címből – és talán már magából a műfajból – is sejthető, a teljes sorozat legfontosabb ikonja maga a korona. Bár az eredeti angol cím (*The Hollow Crown*) nem említi harcot, az angol uralkodóház belviszályait valóban jól szemlélteti a „koronák harca” kifejezés, és a *Trónok harca*-ra való nyílt utalás sem pusztán reklámfogás (bár annak sem utolsó), hiszen G. R. R. Martin sorozatának véres trónviszályait közismerten Shakespeare drámái is inspirálták. Ahogy több kritikus is megjegyzi, a *Koronák harca* tudatában van annak a televíziós környezetnek, amellyel versenyeznie kell, és annak is, hogy egy középkori (vagy középkorra emlékeztető), legalább részben fiktív cselekménnyel operáló sorozatot óhatatlanul is az elmúlt évtized legnépszerűbb és leglátványosabb sikerszériájához, a *Trónok harca*-hoz fogja mérni a nézők jelentős része. Ezzel is magyarázható, hogy a *Koronák harca* a shakespeare-i szövegben kínált lehetőségeknél jóval bátrabban él az erőszakos cselekmények ábrázolásának a kortárs televízióban megszokott véresen brutális látványával, jó néhány olyan jelenetet is grafikus részletességgel képernyőre hozva, amelyek Shakespeare-nél a színpadon kívül történnek, és csupán valamely szereplő elbeszéléséből tudjuk meg felkavaró részleteiket.⁷ Számos egyéb utalás is történik a közelmúlt legnagyobb filmes és televíziós sikereire, és a kritikusok is lelkesen azonosítják a stábot korábbi sztárszerepeik alapján a Marvel Cinematic Universe, a *Harry Potter*-sorozat, a *Downton Abbey*, vagy a BBC *Sherlock*-sorozat hőseivel.⁸ A populáris vizualitás eszköztárára utal az is, ahogy például a véres (és sáros) középkori csatajelenetekben a szembenálló felek megkülönböztetésére alkalmazott színkódolást a futballmeccsek (konkrétan a manchesteri csapatok)

⁷ Lásd Sam Wollaston, "The Hollow Crown: Henry VI Part 1 – a Bit of Game of Thrones? Absolutely!" *The Guardian*, May 9, 2016, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/may/09/hollow-crown-henry-vi-part-1-a-bit-game-of-thrones-absolutely>; Robert Lloyd, "The Hollow Crown: The Wars of the Roses' is Bloody, Muddy, Loud and Grand," *Los Angeles Times*, December 9, 2016, <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-the-hollow-crown-review-20161210-story.html>.

⁸ Lásd például Ruth Morse, "The Hollow Crown, Shakespeare, The BBC, and the 2012 London Olympics," *Linguaculture* 1 (2014): 7–20; L. Monique Pittman, "Shakespeare and the Cultural Olympiad: Contesting Gender and the British Nation in the BBC's *The Hollow Crown*," *Borrowers and Lenders* 9, no. 2 (2016): 25n8.

látványához hasonlítja Nigel Egerton, a második évad látványtervezője: „olyasmi ez, mint a United a City ellen.”⁹ Természetesen azt is sugallja egy ilyen nyilatkozat, hogy a kortárs televízió nézői számára a focimeccsek jelentik a kiindulópontot, azt az ismert csataképet, amelyhez viszonyítani kell a történelmi narratívát (nem pedig fordítva), de a kortárs közműveltség kiábrándító helyzetképén túl fontos a tudatosan alkalmazott adaptációs stratégiát is felismerni ezekben a döntésekben.

A címre visszatérve, az angol eredeti a magyar változattal ellentétben egy könnyen felismerhető idézetet emel ki a sorozatot indító *II. Richárd* szövegéből. A sorozat első részének nyitó képsorai alatt, miközben a kamera a királyi udvart megtestesítő walesi St David's katedrális főhajójában függő keresztre irányítja tekintetünket (ahova majd az epizód végén is visszatér), belső narrációként hangzik el az a néhány sor, amellyel a hatalmát már elvesztett, bár koronáját még birtokló király a hatalom ikonikus ékszerének csalóka természetére utal: „For within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps Death his court” (III. felvonás 2. szín 165–67 sor)¹⁰. Somlyó György fordításából az „üres” korona jelzője hiányzik, de a sor nem kevésbé véstjósoló: „mert a koronában, / A királyok halandó homlokán / Halál tart udvart”¹¹. A sor valamivel tágabb szövegekörnyezete is figyelmet érdemel, mivel ez a szakasz akár az egész sorozat – és a középkori angol történelem legjavának – összefoglalása is lehetne, a tengernyi viszályal, árulással és tragédiával, ami egyúttal az események drámaiságát is megteremti. Ez a néhány sor azonban visszautal a színházi médiumra is, és hangsúlyozza minden világi szerep színjáték voltát, ahogy II. Richárd is elbeszélésre, reprezentációra hívja megfogyatkozott közönségét:

Az Istenért, üljünk a földre s mondjunk
Bukott királyokról borús meséket:
Volt, ki lemondott s volt, kit legyőztek,
Kit áldozatai lidérce kínzott,
Kit hitvese álmában mérgezett meg,
De mind megölve: mert a koronában,
A királyok halandó homlokán
Halál tart udvart s udvari bohóc ül,
Ki hatalmát és pompáját gunyolva

⁹ Eliza Kessler, “Henry IV and Henry V: Q&A with the costume designer,” *BBC TV blog*, July 5, 2012, <https://www.bbc.co.uk/blogs/tv/entries/db62f7b6-c38e-3a45-b7ad-86790847b7a5>.

¹⁰ William Shakespeare, *King Richard II*, ed. Peter Ure, The Arden Shakespeare Second Series (Routledge: London and New York, 1956; 1991).

¹¹ William Shakespeare, *II. Richárd*, ford. Somlyó György, in *Shakespeare összes drámái I: Királydrámák* (Budapest: Európa, 1988), 196.

Egy röpke jelenésre engedi,
 Hadd trónoljon, hadd játsszék nagyurasdit,
 Még végül hiún elhiszi magáról,
 Hogy e rossz hús, mely életünk fala,
 Áttörhetetlen ércből van, hogy aztán
 Ő jöjjön s egy szálkával átszakítsa
 E várfalat – s jó éjszakát, király!¹²

A BBC sorozata már az első résztől vizuálisan is fókuszba helyezi a koronát, és az epizódok egymásutánja megmutatja, hogy a hatalomnak ez az ikonja hogyan lehet egyszerre egy és több, egyszerre kézzelfogható tárgy és absztrakt jelkép, ráadásul számos alakváltozata mindig a korona viselőjét is jellemzi – így a többszámot használó magyar cím is nyerhet kettős értelmet.¹³ A digitális média korában azért is különösen értékesek az ilyen sorozaton átívelő ikonok, mert az igény szerint letölthető, megvásárolható, visszatekerhető, újranezhető vizuális kultúra a nézői szokásokat is radikálisan megváltoztatta, és az internetes fórumokon megosztott és megvitatott felfedezések, melyeket a legapróbb részletekre kiterjedő figyelemmel gyűjtenek össze a rajongók, sokszor a kutatók számára is hasznos információkat tartalmaznak.

A Ben Whishaw által alakított feminin II. Richárd király, aki országa érdeke helyett kegyencei és saját maga szórakozását keresi, a sorozat legdíszesebb, színes drágakövekkel kirakott koronaékszerét viseli, és néhány kulcsjelenetben azt szinte simogatva dédelgeti – koronáját nyilvánvalóan saját, nem pedig országa tulajdonának tekinti, és az uralkodói pozícióval járó hatalommal sem országa, főleg nem népe javát keresi, legfeljebb az öncélú szépséget. Koronájával együtt azonban megfosztják majd minden külső pompájától is, és míg a dráma elején egy jelenetben a Szent Sebestyén vértanúságát festő udvaroncok között látjuk, amint a szép fiatal férfitest látványában gyönyörködik, saját halálában azonosul a vértanúval, és az utolsó képsorokon holtteste szinte Krisztusi pózban nyugodva, ártatlan áldozatként felmagasztosul.

Vele ellentétben utódja, a IV. Henrik néven királlyá koronázott Bolingbroke herceg (akit az első epizódban Rory Kinnear, a második és harmadik részben pedig Jeremy Irons alakításában láthatunk, már idősödő királyként) látványosan elhatárolódik elődje gyengeségétől, és szinte askétikus puritanizmussal egy egyszerű, keresztekkel, liliomokkal és tölgyfa-levelekkel díszített koronát visel, kiválóan érti és beszéli a nép nyelvét, és a külsőségek sze-

¹² Shakespeare, *II. Richárd*, 196.

¹³ Az első évadban látható koronákkal Ramona Wray tanulmánya is foglalkozik: Ramona Wray, "The Shakespearean Auteur and the Televisual Medium," *Shakespeare Bulletin* 34, no. 3 (2016): 469–85.

repét is tökéletesen fordítja saját hasznára. A trónbitorlás vétké azonban nem hagyja nyugodni – a korona, amit erővel vett el Richárdtól idő előtt, ugyanígy idő előtt kerül fel fia fejére, még ha csak egy véletlen pillanatra is. Fia, a csapongó ifjúsága után a középkor legnagyobb lovagkirályává felnőtt V. Henrik (Tom Hiddleston) apja koronáját kapja meg a koronázáskor is (nem pedig a jellegzetes birodalmi koronát), később pedig még egy ennél is egyszerűbb koronára vált, melyről már a levelek is hiányoznak (az ő fia, a csecsemőként elárvult VI. Henrik is ezt az egyszerű változatot viseli majd tovább). A vaspátnál alig díszesebb korona mindhármuk számára láthatóan egyaránt megjeleníti az uralkodói kötelességet, a rájuk nehezedő felelősség súlyát és gyakran nyomasztó terhét, és a letisztult motívumok is megerősítik, hogy a szent cél érdekében lovagi szolgálatot vállaló, ifjúkori kicsapongásai után a tiszta és elkötelezett életet választó uralkodó a koronázás idejére méltóvá vált a trónra, amit annak idején II. Richárd a külsőségekre, cicomára és pompára vágyva veszített el.

A világtól elbujdosni, a hatalomtól menekülni akaró VI. Henrik számára a korona az a börtön, amely nem engedi őt elszabadulni a világi hatalom hívságaitól, és az ő fején apja, a hős lovag koronája már nőies fejdísznek tűnik, inkább gyengeségének, mint hatalmának jele. III. Richárd azonban a koronában önmaga felmagasztalását keresi, így érthető, hogy a puritán fémgúrt hermelinprémmel bélelt, karmazsinszínű bársonysapkás koronára cseréli. A kamera sokszor teszi világossá, hogy a korona nem csupán magasabbá teszi torz alakját, de láthatóbbá teszi annak deformitását is, hiszen természetellenesen ül homlokán. A korona tehát látványos és változatos kellék a sorozatban, de jóval több is annál: a sorozatnarratíva egyik legerősebb, ikonikus összekötő eleme, mely számtalan variációjával teszi kézzelfoghatóvá azt, ahogy a történelem is egy sok részletből összeálló egyetlen történet, a hatalom pedig személyes és öröklött, vallási és politikai, rituális és narratív elemekből is építkezik.

URALKODÓI JÁTÉK, HATALMI JÁTSZMA

A sorozat második évadában a korona mellé társul még egy ikonikus elem, mely önmagában is jelentéssel bír, de visszatérő alakváltozatai tovább finomítják üzenetét: nem más ez, mint a sakk. A királydrámák cselekményében nem történik konkrét utalás a sakra (a *Vihar* híres sakkjelenetével ellentétben), metaforaként azonban több ponton is felbukkan, ami azért sem meglepő, mivel a sakk már a középkori Európában elterjedt játéknak számított, és az egyes figurák szimbolikája ugyanúgy ismert volt, mint a játék egészének mögöttes jelentése. Szintén köztudott, hogy a középkori irodalomban is számos példa bizo-

nyítja (köztük Geoffrey Chaucer *A hercegnek könyve*¹⁴) a játék népszerűségét és közismert voltát. A reneszánsz angol színház egyik nagy port kavarázó drámája, Thomas Middleton *Sakkjátszma* című politikai szatírája pedig annak ellenére ért el látványos sikert a Globe Színházban (kilenc egymás utáni napon előadták!), hogy a nyílt politizálás tilalma miatt mind a drámaíró, mind a színtársulat kivívta vele a hatóságok ellenérzését.¹⁵ Bár a játék szimbolikájában komoly szerepe van az udvarlásnak, férfi és nő akár erotikus felhangokkal is színezett kapcsolatának, ennek részleteire most nem térnek ki. A sakk a királydrámákban általában, a *Koronák harcában* pedig kifejezetten mint stratégiai játék bukkan fel, de már nem csupán metaforikusan, hanem materiális valójában is. A képernyőn látható sakk nem csupán mint stratégia és absztrakt intellektuális időöltés érdekes, hanem mint tárgy is: az a készlet, amellyel az utolsó epizódban Gloucester játszik, egyértelműen a skóciai Lewis szigetén felbukkant középkori figurák mása,¹⁶ és ezen az apró részleten is érezhetjük a *Koronák harca* alkotóinak azt a szándékát, hogy a materiális valóság minél hűségesebb ábrázolásával hozzák létre az autentikus történelmi környezetet.

A visszatérő sakkjátszmák egyfelől a királyi udvarban és környezetében zajló hatalmi játszmákra hívják fel a néző figyelmét, melyet különböző játéktílusban, eltérő intenzitással, egyéni ambíciótól és intellektuális képességektől függő sikerrel játszanak azok, akik kezében a többiek – kis- és nagyemberek egyaránt – csupán játékszerek. A második évadban Warwick grófja és York hercege látható legtöbbször a sakktábla két oldalán, és már ekkor érezhető az a párhuzam, amit a játék és a nagypolitika között von a sorozat – ahogy a sakktáblán, úgy az élet-halálra menő játékban is az nyer, aki a kíméletlenebb stratégia, és főleg, aki ellenfelei előtt rejtve tudja tartani szándékait. A *III. Richárd*-ban pedig a sakk egyfajta vezérmotívumként jelenik meg, amely végigkíséri a cselekményt az első jelenettől az utolsóig, de itt már szólójátékként, hiszen a királynak nincs méltó ellenfele, vagy vele egyenrangú partnere, és stratégiai döntéseibe még játék formájában sem avat be senki mást. Az egyre sötétebb környezetben játszódo partik viszont azt is mutatják, hogy önmaga ellenfeleként Gloucester egyre inkább megszállott módjára kergeti a győzelmet, amivel leginkább saját magát kergeti tébolyba, hiszen, ahogy a bosworthi csata előtti, rémálomtól gyötört éjszakán felriadva megfogalmazza: mivel önmaga az ország legfelfejegetőbb gyilkosa, esélye sincs elfutni tőle. Önuralmát fokozatosan elveszítve egyre

¹⁴ Mark N. Taylor, "Chaucer's Knowledge of Chess," *The Chaucer Review* 38, no. 4 (2004): 299–313.

¹⁵ Peter J. Smith, "Tales of the City: The Comedies of Ben Jonson and Thomas Middleton," in Michael Hattaway, ed., *A Companion to English Renaissance Literature and Culture* (Oxford: Blackwell, 2000), 517–19.

¹⁶ Bővebben lásd a Skót Nemzeti Múzeum honlapján: "The Lewis Chess Pieces," *National Museums Scotland*, accessed April 21, 2022, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/scottish-history-and-archaeology/lewis-chess-pieces/>.

többször látjuk, ahogy a sakkfigurákat földhöz vágja, és egyre intenzívebb az a ritmikus zaj, amivel a táblán doboló ujjá kelt növekvő feszültséget.

Az epizód befejezése pedig, mintegy epilógusként, két rövid jelenettel toldja meg a drámai cselekményt: Richmond koronázása után a kamera visszatér még egy pillantásra abba a sötét földalatti terembe, ahol Richárd rendezte be főhadiszállását (akár még Hitler hírhedt bunkerét is felidézheti a kép), de a pincebörtön most már üresen áll – egyetlen, földön heverő sakkbábu kivételével, mely természetesen egy királyfigura. Innen viszont rögtön a csatamezőre vált a kép, ahol Margit királynő áll a holttestekkel borított csatamező közepén. Az elbukott uralkodó parányi sakkfigurája mellé így kapcsolódik a pusztítás világméretű tablója, tükörképként és magyarázatként, de annak megerősítéseként is, hogy a középkori angol történelem véres háborúiban az emberélet ugyanúgy értéktelen játékszer volt a királyok kezében. Ez a befejezés talán egyúttal tiszteletteljes főhajtás is lehet Jane Howell 1983-as televíziós feldolgozása előtt, melynek utolsó jelenetében Margit királynőt egy holttestekből álló hatalmas kupac tetején látjuk, ahogy ölében tartja Richárd holttestét, és a csatamező fölött fűtyülő szél hangját csak a megbomlott elméjű királyné kacaja töri meg.

A *Koronák harca* tehát számos hagyomány örököse, és ezek képviselését emelt fővel vállalja; a shakespeare-i életmű kulturális presztízsét tudatosan kombinálja a kortárs médiakörnyezet látványosságával, a televíziós médium legsikeresebb darabjaitól tanult adaptációs stratégiákkal, és a brit színészek színe-virágjának tehetségével. Az utolsó epizód formailag pozitív befejezése ellenére – talán a nézői benyomást torzító kortárs történelem hatására – nehéz optimistának látni a sorozat történelemszemléletét, de a Shakespeare-kultusz kortárs lenyomataként mindenképpen igazolja, hogy folyton változó formákban, de Shakespeare tovább él, és ünnepi alkalmakra keresve sem találhatnánk jobb köszöntőt nála.

TRANSCENDENTAL DISPOSITION OF TIME IN PETER ACKROYD'S *HAWKSMOOR* (1985)

KHANIM GARAYEVA

"Time present and time past
Are all in time future perhaps present
And time future contained in time past.
If time is eternally present
All time is unredeemable, [...]
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present."

T.S. Eliot¹

Peter Ackroyd's London novels display a various and intriguing range of temporal alterations and alternations. Ackroyd is a skilful writer of historiographic metafictional novels within the premises of which traditional peculiarities of time are being distorted in multifaceted ways. While in *The House of Doctor Dee* (1993), time periods replace each other in an orderly way, in *Dan Leno and The Limehouse Golem* (1994), different times flow simultaneously or in *Chatterton* (1987), visions and dreams embody the temporal continuum. His London is a perpetual minatory city that refashions time's value, movement, and conceptualisation. Since addressing all these instances exceeds the purposes of this paper, I will focus only on his *Hawksmoor* published in 1985 to articulate the rational and irrational temporal parallelisms that refute orthodox theories. Although *Hawksmoor* is a historiographic metafiction that approaches the historical concept given in the book as an artificial construct of the human mind, this paper focuses on the occurrences deliberately distorting time's conventional nature. While the first part will address the postulations of linear time's order, the second part will explore the circular time's events resulting in the altered perception of the actual or objective time of the novel. In the final part, I will reveal that there is also an intersection of quixotically flowing time initiating the penultimate union or transcendental exposition of different times.

As Ackroyd's other historiographic metafiction, *Hawksmoor* is a novel dealing with two stories lived in the same place two centuries apart. These two plotlines whirl around

¹ T. S. Eliot, *The Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1936), accessed 1 May, 2022, <http://www.davidgorman.com/4quartets/1-norton.htm>.

the churches in two time periods. Whether these plots are alternating or parallel is a quest for a reader to find since the first line deals with the life and activity of Christopher Wren's brilliant student Nicholas Dyer in the 18th century (the years 1711–1715) and is told in the 18th-century English language. The second line tells the story of a police detective called Nicholas Hawksmoor in the 20th century and is written in modern English.

THE ORDER OF LINEAR TIME

Nicholas Dyer's life story is illuminated in the first five consecutive chapters constituting the book's first part. Though being rich with flashbacks to his childhood, Dyer retells them retrospectively in the style of confessions. As a child, Dyer loses his parents to the Black Plague in 1665 and is adopted by a magus called Mirabilis, who also schools him in his creed, which promotes "that Sathan is the God of this World and fit to be worshipp'd."² Unable to endure all the spiritual tension of Mirabilis's occultic science called *Scientia Umbrarum*, Nick escapes and joins the vagabonds, most of whom are orphans from the Plague like himself. Turning fourteen, Nick is given the apprenticeship to a mason. Then famous Christopher Wren hires him due to his sensational knowledge of the peculiarities of construction materials like stone, timber, wood, etc.

Time passes, Nick starts to contradict Christopher Wren's empirical worldview of New Science and his plans regarding the churches and initiates disguising his own ideas in their construction. Busy with his other duties, Wren sets Dyer to work independently, unaware of his true intentions. In this way, Dyer begins to lay the foundations for seven churches in the most macabre parts of London to fulfil his satanic duty. He builds his seven churches in Spitalfields, Limehouse (St Anne's), Wapping (St George-in-the-East), Lombard Street (St Mary Woolnoth's), Bloomsbury (St George's), Greenwich (St Alfege's), and Moorfields (St Hugh's), each of which is a landscape with subterranean passages extending into graveyards, cemeteries, sepulchres, settlements of beggars, historical chambers of sacrifices "consecrated to evil spirits by a human sacrifice made in its foundations."³ His main purpose in constructing these seven churches is to help his soul cross "the seven planetary orbs that separate the material from the spiritual world" and become "*Anthropos*, the cosmic man."⁴ Dyer gets mental disorders during this whole

² Peter Ackroyd, *Hawksmoor* (London: Penguin Books, 1993), 21.

³ Alan Hollinghurst, "In Hieroglyph and Shadow," *The Times Literary Supplement*, September 27, 1985, 1049.

⁴ Susana Onega Jaén, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd* (Columbia: Camden House, 1999), 50.

process, making his "mildew'd Fancies and confus'd Rules"⁵ obvious to the rest of Wren's construction office.

A heterodiegetic narrator tells the second part of the book. It starts with Ackroyd's eponymous Nicholas Hawksmoor's investigation of the third homicide in Wapping following Spitalfields and Limehouse in the 20th century. Detective Chief Superintendent Hawksmoor is a competent detective and easily recognises how crimes have been conducted by examining the signs on the corpses. From the manners of killings, he allocates them to the 18th century because he is reading Thomas de Quincey's writings on the murder cases and draws some resemblances between them. Eventually, Hawksmoor realises that the mystery lies within the churches and the architect is the crossing point. Afterwards, Hawksmoor receives a letter from a person calling himself "The Universal Architect"⁶ and starts to trace him. While haunting an unknown murderer, Hawksmoor's mentality gets altered, and he becomes like a tramp himself, consequently being estranged from his duties by his Senior. Despite this decision, Nicholas continues his pursuit and finds the tramp in a matte black coat in the church of Little St Hugh. The person turns out to be his own reflection, and the novel finishes with the mystical reunion of the two characters.

On the surface of both Dyer's and Hawksmoor's stories, the conception of time appears as "a linear, uniform, and continually progressing process", each event has an irreversibly transitory point on the "homogeneous, steadily quantifiable arrow of time."⁷ Deducted from all metaphysical, mystical, and mythical conventions, this homogeneous time is in an unfluctuating line with the natural world around Dyer. The "chronology as a model of time" is predominant in Nicholas's 18th century.⁸ At first sight, Hawksmoor's time also resembles one-directional linearity in coherence with a clock time with "an unimpeded sequence of raw empirical realities."⁹ The forward time perception of these storylines and the progressive nature of the empirical events also demonstrate that "the

⁵ Ackroyd, *Hawksmoor*, 87.

⁶ *Ibid.*, 166.

⁷ Thomas Fuchs, "The Cyclical Time of the Body and Its Relation to Linear Time," *Journal of Consciousness Studies* 25, no. 7–8 (2018): 47–48.

⁸ Mark Currie, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 93.

⁹ Dana Shiller, "The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel," *Studies in the Novel* 29, no. 4 (1997): 540.

only time conceivable is precisely chronological time."¹⁰ Not surprisingly, the perception of time alters at that moment when recurring events resonating circularity of the time violate the ordinary conception of it as "time is the most fundamental structure of consciousness" or rather "temporalising is what consciousness *does*."¹¹ A breach of this pattern leads "to physical or psychological as well as to social disorders" as seen from Dyer's and Hawksmoor's altered mentalities with the growth of circling instances revolving around them in London – Ackroyd's "psycho-spatial-temporal-fictional construct."¹²

CIRCULAR TIME'S EVENTS

The second part of the novel is significantly important in studying the disruption of the progressive flow of time. These distortions are present in stylistics and structural layers of the text and the linguistic and symbolic strata. Initially, the transtemporal nature of the time is posited by the dualities existing in both centuries. The main of them is the churches that Nicholas Dyer erected throughout London. These buildings are perfectly preserved till the 20th century and carry the same power of the *genius loci* that resonate with the gothic mystical and labyrinthine aura of the grandiloquent London.¹³ Since Dyer's *modus operandi* necessitates virgin boys' sacrifices for the foundations of his churches, he supervises the "accidents" or suicides of tramps, beggars, vagabonds, or small boys. These people have either identical or slightly different names like the first three murdered boys in both centuries, are respectively named Thomas Hill, Ned, Matthew Hayes,¹⁴ and all die in the same areas. Therefore, these locations submerge in "an evil that transcendent the limitations of space and time but which manifest itself recurrently in a local habitation [...]"¹⁵ in the same grotesque style.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Vol. 2 (Chicago: The University of Chicago Press, 1985), 25.

¹¹ Original emphasis, Lanei M. Rodemeyer, "The Body in Time/Time in the Body," in Stuart Grant, Jodie McNeilly, and Maeva Veerapen, eds., *Performance and Temporalisation* (London: Palgrave Macmillan, 2015): 129–38.

¹² Petr Chalupský, *A Horror and a Beauty: The World of Peter Ackroyd's London Novels* (Prague: Karolinum Press, 2016), 155.

¹³ Petr Chalupský, "Where Everything Is Connected to Everything Else and Anything Is Possible: London in Peter Ackroyd's Three Brothers," *The Literary London Journal* 11, no. 2 (2014): 36.

¹⁴ Ackroyd, *Hawksmoor*, 64, 78, 162.

¹⁵ Barry Lewis, *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd* (Columbia: The University of South Carolina Press, 2007), 44.

Hawksmoor resists chronology in the profiles of its characters' dualities. Dyer and Hawksmoor are two distinct individuals until Hawksmoor aligns committed murders with Dyer. The novel advances a wide variety of biformity in their personalities from this moment. Both are alone, live a celibate life, wear a long matte black coat, are tall with dark hair, wear glasses, have nightmares, love puzzles, and hate sex. Both have assistants called Walter Pyne and Walter Payne, and they betray both. Both live in a house with single landladies called Mrs Best¹⁶ and Mrs West.¹⁷ When identifying their aims clearly, both start their psychogeographical strolls in the same outskirts of felonious London. Whilst these walks bring them closer, they walk-off from their connections to the material world and its conventional time order. Both wander among the buildings that "disturbingly combine the barbaric grandeur of the antique with a kind of atavistic feeling for Gothic forms."¹⁸ They mystically reflect Dyer's innermost self and infect Hawksmoor's psyche. As a result, the pattern circulates to Hawksmoor's identifying himself with tramps and beggars, just like Dyer did two centuries ago. In this sense, vagabonds can also be assessed "as a personification of continuum"¹⁹ since they keep on reappearing.

Additionally, some peculiarities of Dyer's individuality intrinsically descend to the victims estranged from him by centuries. In his childhood, the place where Dyer was spending much of his time was the yard of the church at Spitalfields. In the 20th century, the victim called Thomas also liked to play at the same place regardless of his mother's objections. Dyer liked to read *Dr Faustus*,²⁰ and in the 20th century, the victim Thomas Hills' bedside book is *Dr Faustus and Queen Elizabeth*.²¹ In Dana Shiller's terms, these dualities strip away the political content of the time "to focus on its aesthetics."²²

Along with people, two worldviews constitute a part of this mythical circularity: occultist *Scientia Umbrarum* and empiricist New Science embodied respectively in Mirabilis and Christopher Wren in the 18th century, then in Dyer and Hawksmoor in the 20th century. *Scientia Umbrarum* is an occult philosophy "developed out of neolithic,

¹⁶ Ackroyd, *Hawksmoor*, 46.

¹⁷ *Ibid.*, 119.

¹⁸ Hollinghurst, "In Hieroglyph and Shadow."

¹⁹ David Charnick, "The Trope of the Tramp: Ackroyd's Vagrants at the Heart of the City," *The Literary London Journal* 9, no. 2 (2011).

²⁰ Ackroyd, *Hawksmoor*, 18.

²¹ *Ibid.*, 33.

²² Dana Shiller, "The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel," *Studies in the Novel* 29, no. 4 (1997): 534.

hermetic, cabbalistic, and gnostic elements"²³ that acknowledges Satan's authority over the world. Mirabilis preaches this faith in the occult society called "Enthusiasticks" and spreads that to flee the miseries of the mortal world, one should follow certain rituals and ascend the cosmic spheres to become the *Anthropos*. Dyer, brainwashed with and subservient to these proclaims, starts his pursuit of "*exaltatio*, that's the deification of man."²⁴ Therefore, he tries founding seven churches corresponding to the seven spheres of the seven planets to consent his soul to seven demons governing these planetary realms, a *sine qua non* of the *Scientia Umbrarum*. Wren's counterfeiting empiricism, however, pioneers averse notions. Wren advocates rationality over irrationality, logic over intuition, science over magic in his lecture on "Rational Experiment and the Observation of Cause and Effect."²⁵ In parallel, just like Wren, Hawksmoor never displays any sign of intuition in his investigations, always relying on the autopsy carried out by medical specialists or on prior studies regarding the behavioural patterns of the murderers.²⁶

These metaphysical circularities are further enhanced by the structure and stylistics of the novel itself. The book consists of twelve chapters which can be attributed to the cycles of cosmogony, such as twelve days of Epiphany or twelve months of the year endlessly circulating and replacing each other.²⁷ Chapters are also connected with each other to amplify uncanny textuality. Apart from semantic bridges, chapters posit a continuation by the repetitions of certain words. The first chapter ends with the words "I can see the brightness of the Starres at Noon";²⁸ and the second chapter starts with "AT NOON they were approaching the church in Spitalfields."²⁹ The second chapter ends with "And when he looked up he saw the face above him";³⁰ the third chapter starts with "THE FACE above me then became a Voice: It is a dark morning, Master, and after a fine moonshiny night it is terrible rainy."³¹ This tradition continues in these chapters conjoining Dyer's and

²³ Onega, *Metafiction and Myth*, 48.

²⁴ György E. Szőnyi, "John Dee and Early Modern Occult Philosophy," *Literature Compass* 1, no. 1 (2004): 10.

²⁵ Ackroyd, *Hawksmoor*, 140.

²⁶ *Ibid.*, 159.

²⁷ Onega, *Metafiction and Myth*, 57.

²⁸ Ackroyd, *Hawksmoor*, 25.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, 42.

³¹ *Ibid.*, 43.

Hawksmoor's universes until the very last page, regardless of spatial and temporal differences "to generate mystery through portentous vagueness."³²

Symbolically the recurrent conception of time is reinforced by repeating certain words within the text in the continuous yet crisscrossing fashion. Notions like "dust", "pain", "child", "pattern", "shadow", "tramp", and "time" are endlessly rotating throughout the novel. On the background of the spiritual and miraculous London, these incessant textual patterns expose complex metaphysical depth to the book as they cohere "forward and backward at the same time, disrupting traditional notions of chronological linearity in favour of a circular, or mythical conception of time."³³

TRANSTEMPORAL MANIFESTATIONS

Several moments in the novel defy both the linearly progressive and cyclically recurring concepts of time. The crisscrossing, as mentioned earlier, is present in the events that add an intersectional dimension to the experience of time overall. First and foremost of these occasions happens when Christopher Wren and Dyer travel to Stonehenge since Wren wants to use the same kind of stones to construct the St Paul's Cathedral. However, according to Dyer, the circle inside Stonehenge was once a place of sacrifices and now resonates with a strong power of dark deities inside this "Architecture of the Devil."³⁴ For Wren, "Geometry is the Key to this Majesty."³⁵ When they start having a dispute over the shadows on the stones that show the position of daytime hours, it starts raining. They seek shelter and lean to a sarsen, one of the biggest stones of Stonehenge. While Dyer feels the "Fabrick the Labour and Agonie of those who erected it... the marks of Eternity which had been placed there,"³⁶ Wren confusingly confesses that he puts "no Stress upon the Thing called a Dream [...] but [he] just now had a Vision of [his] Son dead."³⁷ Wren is being informed about the death of his son several months later this event. The following chapter tells the simultaneous 20th-century story of a man called Ned who abandons his normal life and starts wandering as a tramp from Bristol to Stonehenge. He encounters two cars parked and hears voices, uncannily belonging to Wren, but does not see any-

³² Hollinghurst, "In Hieroglyph and Shadow."

³³ Onega, *Metafiction and Myth*, 47.

³⁴ Silvia Mergenthal, "The Architecture of the Devil: Stonehenge, Englishness, English Fiction," in Robert Burden and Stephan Kohl, eds., *Landscape and Englishness* (Amsterdam / New York: Brill, 2006), 126.

³⁵ Ackroyd, *Hawksmoor*, 61.

³⁶ *Ibid.*, 60.

³⁷ *Ibid.*, 61.

one. When Ned bends over one stone, he hears “voices swirling around him – among them his own father saying, ‘I had a vision of my son dead.’”³⁸ The other instances are the songs and ballads sung in the 18th century and heard in the 20th century. As seen, these temporal layovers are intriguingly diverse displays of time that have been explored. In his lecture “London Luminaries and Cockney Visionaries” (1993), Ackroyd challenged the traditional understanding of time postulated by social, cultural, and historical norms by using the metaphor of “a lava flow” rather than an established “river flow” streaming unidirectionally.³⁹ Taking its spring from fire, lava and its streams move in a different celerity and route, not in one course as conventionally accepted. Similarly, this version of time that we are dealing with in *Hawksmoor* should not be evaluated as linear or, circular but as a “disordered intersecting of time sequences”⁴⁰ that imbues the present and the past.

Such concurrent possibility of overlapping times also worlds constitute the novel's very end. The convergence at the end of the novel enfolds Dyer and Hawksmoor – merging “enigmatically with [one] another [into a] mysterious being.”⁴¹ The book ends when a tramp called The Architect, also Dyer's reincarnation and Hawksmoor's mythical image, and Hawksmoor face each other inside the darkness of the seventh church – Little St Hugh's:

They were face to face, and yet they looked past one another... where one had ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice.⁴²

When an impingement of the superstitious into the logical occurs, as, in this scene, a transcendental architecture exposes an atemporal spatial indefiniteness, which can be assessed as the levels of “transcendental ladder to higher spheres of transtemporal existence.”⁴³ Here Hawksmoor sees many figures looking like him and sounding like him. After this mythical union, Hawksmoor becomes one of these figures whose souls have been sacrificed to serve Dyer's *magnum opus*. Since he has not been murdered like other souls, Morton P. Levitt suggests that Dyer is Hawksmoor's alter ego, “each needing the

³⁸ Ibid., 76.

³⁹ Currie, *About Time*, 89.

⁴⁰ Chalupský, *A Horror and a Beauty*, 74.

⁴¹ Alex Link, “The Capitol of Darknesse: Gothic Spatialities in the London of Peter Ackroyd's ‘Hawksmoor,’” *Contemporary Literature* 45, no. 3 (2004): 517.

⁴² Ackroyd, *Hawksmoor*, 217.

⁴³ Chalupský, *A Horror and a Beauty*, 39.

other to fulfill his nature."⁴⁴ To follow this idea, Hawksmoor's survival would have ended in the incompleteness of Dyer's pursuit and breach the temporal circularity as when Hawksmoor turns back to check on himself. He sees that

[...] they were watching one another silently. And then in my dream I looked down at myself and saw in what rags I stood; and I am a child again, begging on the threshold of eternity.⁴⁵

Not only does Hawksmoor talk about his body in the third person, but he also sees his other self as a child. The temporal layering of this type shows the restless oscillation of the "wheel of life and death";⁴⁶ Hawksmoor disappears to be a child again and experience the repetitions of life continuously. Circularity is an indicator of the character's personalities, time's orders, and events throughout the novel, only for this moment to posit heterogeneity within oneself. The mythical unity between Dyer's reincarnated soul and Hawksmoor can be interpreted as the embodiment of the cosmic man that Dyer was striving for. The temporal aspect of this omnipresence can be related to Mircea Eliade's "solution of continuity",⁴⁷ which exists between the ordinary, profane, and sacred, mythical kinds of time. Unlike mythical time, which is "an ontological, Parmenidean time" and neither passes nor reverses⁴⁸ the transmigration that Hawksmoor experiences bear the peculiarities of the liminal time. This marginal reality is the category "where rules of status and boundary do not apply."⁴⁹ Hawksmoor is also in a limitless atmosphere where all confines are blurred and merged, and everything constitutes the particles of a whole. The haziness within such temporal multilayering leaves the novel's denouement ambiguously vague.

⁴⁴ Morton P. Levitt, "James Joyce in London: Peter Ackroyd's 'Hawksmoor,'" *James Joyce Quarterly* 39, no. 4 (2002): 843.

⁴⁵ Ackroyd, *Hawksmoor*, 217.

⁴⁶ Onega, *Metafiction and Myth*, 47.

⁴⁷ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask (New York: Harcourt, 1987), 68.

⁴⁸ *Ibid.*, 69.

⁴⁹ Kathleen A. Nuzum, "The Monster's Sacrifice—Historic Time: The Uses of Mythic and Liminal Time in Monster Literature," *Children's Literature Association Quarterly* 29, no. 3 (2004): 210.

CONCLUSION

In his lecture on *Hawksmoor*, Ackroyd accepts that "time" is perhaps an ambiguous and uncertain dimension.⁵⁰ To convey his philosophy, he designs time that defies all evidence of empiricism. *Hawksmoor* is a novel about the multiple distortions of the traditionally perceived temporal consciousness of a 20th-century man who evolved with the idea of time as "a linear, unidirectional and irreversible process."⁵¹

Despite being seen in orderly sequences, the equivalence of Hawksmoor's physical appearance, lifestyle, character, and disturbed mentality to Dyer's, the dualities of the victims, the exactness of the crime locations and transtemporal apparitions are all ephemeral to serve the preordained cyclical pattern of time. Indefinite and inevitable reincarnations of Dyer's soul refracting into certain bodies throughout the book reshape the novel into an endlessly whirling *achronotope*.⁵² Multiple transmigrations from the body to body and the final grand union in one mythical self and liminal time reinforce the distortion of the conventional dimensions of time not by satanic powers but "a network of textual traces which disorder graphically both narrative and time."⁵³ Simultaneous cyclicity and convergence of two spatially separate worlds in an ontological way guarantee the novel's uninterrupted narrative, which brings forth further studies of the subject.

⁵⁰ Peter Ackroyd, "On Hawksmoor," in *The Collection* (London: Random House UK Limited, 2001), 379.

⁵¹ Vaira Vikis-Freibergs, "Linear and Cyclic Time in Traditional and Modern Latvian Poetry," *World Literature Today* 51, no. 4 (1977): 538.

⁵² Spatial constructs outside the perceivable flow of time, in Chalupský, *A Horror and a Beauty*, 57.

⁵³ Jeremy Gibson and Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text* (London: Palgrave Macmillan, 2000), 93.

A RESTORATION CAREER IN LONDON: PAUL P. JÁSZBERÉNYI

GEORGE GÖMÖRI

During my research on the vast cultural-literary subject of friendship books or *alba amicorum*, I recently came upon an intriguing piece in the 1829 issue of *The Gentleman's Magazine*. According to this the Leeds polymath Ralph Thoresby had in his library a seventeenth-century album filled with inscriptions of English and foreign personalities, mostly theologians. This album (now lost) had belonged to Paul P. Jászberényi, a Transylvanian Hungarian who succeeded in forging an extraordinary career in Restoration London. As most British researchers of the period seem to know little about Jászberényi, it may be useful to provide some background information about him and his various publications.

As the letter "P" (Parson's, i.e. son of a Minister) indicates in his full name, Paul P. Jászberényi came from a family of Transylvanian Hungarian Calvinist ministers. Born around 1635, he was educated at the College of Sárospatak, and then studied at Alba Julia (Gyulafehérvár) under the Royalist exile Isaac Basire quickly achieving such good results that soon after graduation he was entrusted to be tutor to the young Prince, Ferenc Rákóczi I. He was so proud of this appointment that he repeatedly referred to it, even entering the information after his name in the Matriculation Book of Franeker University.¹ In the Netherlands Jászberényi attended at least three universities, in addition to Franeker he also matriculated in Utrecht and Groningen, offering theological disputations at each university. It was in 1659 that he decided to sail over to England where – after a spell in Oxford –, he found employment with the family of Cecil Tufton, from Kent who – judging from his London address – was most likely a lawyer or a judge. Tufton picked up the Transylvanian in Oxford and hired him as Latin tutor to his sons. He must have been very successful, for it was the "generous Maecenas" Tufton who above all encouraged and possibly financially supported Jászberényi into establishing his own school of Latin at Charing Cross. This happened in 1662 when the theologian turned linguist published his first book *Examen Doctrinae Ariano-Sociniana*,² an anti-Trinitarian tract, partly translated from German into Latin, that concluded with an imaginary debate on the doctrine of the

¹ *Album Studiosorum Academiae Franekerensis* (Franeker, 1870), 170.

² Paul P. Jasz-Berenyi, *Examen Doctrinae ariano-sociniana* (London: Sumptibus Samuelis Brown, 1662).

Holy Trinity between “Orthodoxus” and “Adversarius.” Because the roots of “Socinianism” i.e. Unitarianism lay in sixteenth-century Poland and also in Transylvania, a large number of Hungarians from the latter region produced theological dissertations at Dutch universities on this subject throughout the seventeenth century and apparently Jászberényi, considered an expert on Socinianism tried, together with his publisher Samuel Brown³ tried to capture with this publication the market for religious books in English.

Examen... was commended to English readers of Latin by at least one Oxford scholar, Henry Wilkinson (probably “Long” Harry, Professor of Divinity between 1652 and 1662) and was dedicated to Mihály Apafi, then ruling Prince of Transylvania, as well as to John Frederick, “Praetor”, i.e. Mayor of London in 1661–1662. Five Hungarian theologians studying in the Netherlands or staying at the time in England also wrote poems welcoming the work which appeared at a time when few theologians cared to pay much attention to it. The reason for this was that the Savoy Conference ending with the Act of Conformity, rocking the foundations of the English church, took place in the same year when Jászberényi’s book appeared. As a result of the Act many dissenting ministers (including the above mentioned “Long” Henry Wilkinson) were either deprived of their living or resigned, and someone, like Jászberényi with a strong Calvinist background could not have appealed to the Episcopalian majority in the Church of England. This is how we can pinpoint late 1662 as the date when the resourceful Transylvanian launched his Latin-language school, perhaps on the advice of John Durel, a fellow-Royalist and Minister at the Episcopalian (“French”) chapel of the Savoy in the Strand.⁴

The Latin school at Charing Cross proved an immediate success and it helped make Paul Jászberényi fairly rich. Some of his English patrons (including Charles II and some Court personalities)⁵ who enabled him to acquire rich pupils as well as to publish a substantial textbook, were listed under the “testimonies” in the first edition of *Fax nova Latinae Linguae / A New Torch to the Latine Tongue* published in 1664. These include the

³ In 1662 Jean Durel published *A View of the Government and Publick Worship of God in the Reformed Churches Beyond the Seas*, a work with a strong episcopalian message quoting amongst others Hungarian sources provided by Isaac Basire and Paul Jászberényi.

⁴ Samuel Brown was a Royalist publisher who worked in the Hague but returned after the Restoration and set up shop at the Queen’s Arms in St Paul’s Churchyard. He also printed books for Heidelberg, cf. E. Weil, “Samuel Browne, Printer to the University of Heidelberg, 1655–1662,” *The Library* 5, no. 1 (1950): 14–25.

⁵ This is mentioned by Berta Trócsányi in the *Yolland emlékkönyv (Angol Filológiai Tanulmányok 5–6: Yolland-emlékkönyv [1944])*, 128 and confirmed by the fact that it was Jászberényi who introduced Miklós Bethlen in Court in January 1664, cf. *Kemény János és Bethlen Miklós művei*, eds., Endre Illés, Gyula Illyés and Ferenc Juhász (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 584.

eminent orientalist Edmund Castell, the Chelsea scholar Adam Littleton and the schoolmaster of St Paul's Samuel Cromlehelme. A number of congratulatory poems were also written to the author by fellow-Transylvanians, including historian János Nadányi, author of *Florus Hungaricus*, the learned Swedish mathematician Johannes Megalinus, and a minister from Southwark, one William Platt who composed short poems both in Latin and English. Let me quote Platt whose verse sounds like a modern advertising jingle: "Loe here a Stranger lights his Torch to show / Our English, through the Latine paths to go; / Follow this light it is a certain Friend / And will conduct you to your Journeys end."⁶ Jászberényi, or as he calls himself on the title page of *Fax nova...* without diacritics "Paul P. Jasz-Berenyi", freely admits in his preface that he is but a stranger (*Tyranculus*) while pointing out that he is following the method of the revered Comenius⁷ and completes the colloquialisms of the *Medulla Latinitatis* by M. F. Wendelinus in a long section called "Idiotismi verborum." He claims moreover in the English preface: "I can produce those of my Scholars, who having learned over my Book twice or thrice in one Year, according to the Method and Order prescribed, have been able to understand most Classick Authors." The first and all successive editions of *Fax nova...* in 1666, 1667 and 1670 also include a supplement entitled *Institutionum Grammaticarum Pars prima* dated differently from the grammar book itself (1663 by R.W. in the case of 1664 edition, 1666 by J. G., 1667 by B. W. in the 1666/67 edition and 1669 by E. T. in the case of the last posthumous edition) which altogether show the huge contemporary impact of the Transylvanian schoolmaster on the English textbook publishing scene.

Apart from these publications Jászberényi wrote poems in Latin, one of which appeared in a little anthology – in fact a broadsheet – mourning the death of the famous military commander and Hungarian poet Count Miklós Zrínyi, already well-known in Restoration England. Zrínyi defeated the Turks in several battles and campaigns and merited a separate biography, a compilation from foreign sources by someone hiding under the monogram O.C.⁸ This book *A Conduct and Character of Count Nicholas Serini...* was published by Samuel Speed in March 1664 and must have sold exceedingly well, for there are hardly any copies extant in most English libraries. As for the broadsheet mourn-

⁶ Paul Jasz-Berenyi, *Fax Nova Linguae Latinae* (A New Torch to the Latine Tongue) (London: R. Wood and to be sold by Nath. Brooke, 1664), D/2.

⁷ It was in Amsterdam that Jászberényi visited Comenius who signed his album. Several textbooks by Comenius were published in England in the 1650s and 1660s, one of them in the same year as *Fax nova Latinae Linguae*.

⁸ In my view this stands for "Ortelius Continuatus", a continuation of Ortelius chronicles of Europe published in Germany in the first half of the 17th century.

ing Zrínyi's death in November 1664, published a month or two later,⁹ it was Paul Jászberényi who must have persuaded his publisher, Nathaniel Brooke to print it; apart from his own verses it contains poems by three foreigners (the Swedish Megalinus, the Austrian Catholic priest Father Florentine Schilling and the Danzig-based Humanist Joachim Pastorius) as well two Calvinist Hungarians residents at the time in London, both friends of the editor. In fact, this anthology can be called the result of fruitful international networking, if not collaboration.

As far as we know the Latin school at Charing Cross survived for only seven years, for in May or early June of 1669 Paul P. Jászberényi passed away. He was rumoured to have been "poisoned by people jealous of him" just at the time when he got an invitation to return to Transylvania to take up a Chair at the Protestant College of Enyed (today Aiud in Romania).¹⁰ This grim story was told soon after his death, but it is possible that he died simply of food poisoning which was fairly common in the unhygienic pubs and eating houses on the Strand – this was the fate that some years earlier befell the famous physician Sir Theodore Mayerne who allegedly "drank bad wine."¹¹ The approximate date of Paul Jászberényi's death can be established on the basis of a document found in the Guildhall Library, a request for a licence signed by Robert Boreman, Rector of St. Giles-in-the-Fields for "Samuel Samareus who was usher to ye late famous Paulus ye Hungarian, interred in my Church."¹² The request for the multilingual Hungarian „ludimagister” Samarjai / Samareus is dated 2nd July 1669 and indeed, four days later he is granted a licence to teach by Thomas Exton. Subsequently Samareus disappears from the record: he was probably unable to run the school as successfully as Jászberényi, gave it up perhaps the following year, departing for the Netherlands or back to Hungary.

The "Jászberényi model" attracted many more Protestant Hungarians to Restoration England and it may have influenced the similarly successful compiler of Latin and Greek textbooks, Georgius Sylvanus a decade later.¹³ The last reference to the Transylvanian

⁹ *Lacrymae Hungaricae in luctuosum satum [...] D. Nicolai comitis a Zereny*, ed., Nat. Brooke, (London: [n.d.]) There are two copies extant, one in the British Library, the other in the Herzog August Library, Wolfenbüttel, Germany.

¹⁰ *The Autobiography of Miklós Bethlen*, trans. Bernard Adams (London / New York / Bahrain: Kegan Paul, 2004), 196 and Péter Bod *Magyar Athenas*, eds., Matolcsy Ildikó et. al (Budapest: Magvető, 1982), 332.

¹¹ E. Beresford Chancellor, *The Annals of the Strand* (London, 1912), 327.

¹² Teaching licences, Guildhall Library, Ms 10116/6.

¹³ Information on Sylvanus who began his publishing career in 1677 to be found under entry 41, György Gömöri, ed., *Magyarországi diákok angol és skót egyetemeken 1526–1789 / Hungarian Students in England and Scotland, 1526–1789* (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltára, 2005), 33.

schoolmaster occurs in *The Royal Grammar Compiled formerly by Mr. William Lilly now modestly endeavoured to be rendered Plain and Obvious to the Capacity of Youth...* published by R. C. for Awنشam Churchill in 1688. The anonymous author/publisher compliments his predecessors in the preface, explaining the reason for the cheap republication of Lilly's grammar: "commending the more curious to that incomparably learned and most exact Dictionary of the Rev. and Judicious Dr. Littleton; or that useful piece of Jasberenyus (!) called *Fax nova*. Which Books being dear, and not as yet in every hand [...]"¹⁴ The voluminous bilingual *New Torch...* was not forgotten, though it was replaced a few decades later by cheaper, more accessible Latin/English grammar books. None the less, its story reminds us of the unusual opportunities for talented, multi-lingual foreigners in the London of Pepys, Wren and Charles II.

¹⁴ *The Royal Grammar Compiled Formerly by Mr William Lilly Now Modestly Endeavoured to Be Rendered Plain and Obvious to the Capacity of Youth by a Supplement of Things Defective, and Alteration of Things Amis. Together with a Poetical Index by R. C.* (printed for Awنشam Churchill, 1688), A_v-A₂.

HOW TO BUILD A UTOPIAN LIBRARY.

LUDWIG HEVESI (1843–1910) AS COLLECTOR AND COMMENTATOR OF FANTASTIC LITERATURE

ENDRE HÁRS

“[M]any things have been [...] considered impossible which increasing knowledge has proved true, and others which still to common sense appear fictitious were believed in former times, when faith was more enlightened and the sphere of vision open to surpassing effects.” (Mary Anne Atwood 1850)¹

“It is intriguing to examine the parallel rise of two such contrary world pictures between which we can still observe intricate cross-fertilization.” (György E. Szőnyi 2004)²

Until around 1900, the idea that reason would determine every sphere of life and that exact scientific thinking would result in a comprehensive world view with gradual progress underwent some corrections and refutations. Contrary traditions of thought and parallel discourses of knowledge that aimed at different aspects of reason and at other ‘realities’ were revived and received attention. Sub-discourses such as occultism and spiritualism demonstratively undermined the coordinate system of scientific verifiability and falsifiability. The literary expression of a world that was becoming more complex instead of simpler was fantastic literature, which “was born in the vacuum after the collapse of the premodern, organic world picture in the segment of the space which could not be filled by the scientific-rationalistic world model.”³ This paper wants to present an author and his approach to fantasy that demonstrates both the complexity and the range of this historical situation. He distinguishes himself through two mutually reinforcing activities:

¹ Walter Leslie Wilmhurst, “Introduction,” in Mary Anne Atwood, *A Suggestive Inquiry into the Hermetic Mystery with a Dissertation on the More Celebrated of the Alchemical Philosophers Being an Attempt towards the Recovery of the Ancient Experiment of Nature*, new ed., ed. Walter Leslie Wilmhurst (Belfast: William Tai, 1918), v, quoted by György E. Szőnyi, *John Dee’s Occultism. Magical Exaltation through Powerful Signs* (Albany: State University of New York Press, 2004), 6.

² Szőnyi, *John Dee’s Occultism*, 17.

³ Attila Kiss and György E. Szőnyi, “The Iconography of the Fantastic: An Introduction,” in Attila Kiss, Márta Baróti-Gaál, and György E. Szőnyi, eds., *The Iconography of the Fantastic: Eastern & Western Traditions of European Iconography 2* (Szeged: JATE Press, 2002), 13. Szőnyi refers to Rosemary Jackson in the quoted passage.

by collecting books and by writing texts that question the basic postulates of knowledge of the time around 1900. The study of both activities can help to understand the epoch and the inner workings of its fantastic thinking and writing.

The Viennese feuilletonist, theatre and art critic Ludwig Hevesi (1843–1910) is not one of the much-mentioned intellectuals of Austria-Hungary. It was only with the emergence of new research into the era of the Dual Monarchy in the 1980s that his work came back into view. He is best known as a critic and apologist of the Vienna Secession (since 1897); his motto “To Every Age its Art, to Art its Freedom [Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit]” can also still be seen today on the facade of the Secession Building.⁴ Born as Lajos Lőwy in the small Hungarian town of Heves, he was, after briefly studying medicine, working as a journalist in Pest after the 1860s. This work led to his first book publications, a whole volume of Pest City Feuilletons (1876) and the first city guide of the united Budapest (1873). In 1875 he was employed as a columnist at the *Fremden-Blatt* and moved to Vienna, restarting his journalistic career. But he also remained a correspondent for *Pester Lloyd* and published in numerous other newspapers and periodicals. In the thirty-five years of his Viennese activities, he became a well-known, generally esteemed and socially well-connected figure in the cultural life of both the Cisleithanian and Transleithanian parts of the empire. Hevesi made a living just from his profession, which enabled him to travel regularly as an art critic. As a city-famous workaholic, he wrote about 3000 newspaper articles in his lifetime. Among his books are six publications of art or literary criticism, four biographies, eight travel books,⁵ and thirteen feuilletonistic-humorous text collections. Of these works, the art-historical writings on the one hand and the literary feuilletonistic writings on the other have been studied as the most effective and representative documents of his time.⁶

As an art critic with a journalist’s income, Hevesi did not become an art collector, but nevertheless, as he reports in one of his feuilletons, he had a sense of what he calls “soul

⁴ On the art critic Hevesi cf. Ilona Sármany-Parsons, “The Art Criticism of Ludwig Hevesi in the Age of Historicism,” *Austrian Studies* 16 (2008), 87–104, <http://www.jstor.org/stable/27944878>.

⁵ Only two titles should be mentioned here, the British and the American travel book, the latter a retelling of the ‘Adventures’ by Friedrich Eckstein (1861–1939): Ludwig Hevesi, *Ein Englischer September: Heitere Fahrten jenseits des Kanals* (Stuttgart: Bonz, 1891); Ludwig Hevesi, *Mac Eck’s Sonderbare Reisen zwischen Konstantinopel und San Francisco* (Stuttgart: Bonz, 1901).

⁶ Cf. Ilona Sármany-Parsons, *Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta* [Vienna’s Art Life in the Era of Franz Joseph as Seen by Ludwig Hevesi] (Budapest: Balassi, 2019); Endre Hárs, *Der mediale Fußabdruck: Zum Werk des Wiener Feuilletonisten Ludwig Hevesi (1843–1910)* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020).

of a thing [Sachensee]."⁷ He also found a compromise between his interest in objects and his professional skills by passionately and systematically collecting books. Reference books and art albums also served his art criticism as they were the contemporary media and a necessary tool. He also accrued further thematic collections out of hobby and interest. His collections of books reached such a volume, and were acquired with such accuracy, that they could be considered an archive of the state of knowledge of the period. And since they were auctioned after Hevesi's death, information about their extent and composition can be obtained today from the available auction catalogues. The art-historical collection was auctioned off in 1921 with 3237 titles, with individual titles comprising entire series of museum catalogues.⁸ There was also a *Viennensia* collection and a collection of fiction about which no information has been preserved. All the more important in the present context is that Hevesi also had a so-called "Curiosa" collection, which was auctioned off by the Vienna Book and Art Antiquarian Gilhofer & Ranschburg under the title *Bibliotheca Utopistica. Katalog einer merkwürdigen Sammlung von Werken utopischen Inhalts* [Bibliotheca Utopistica. Catalogue of a Curious Collection of Works of Utopian Content] in 1911. This catalogue is available and contains more than just the titles: it offers a certain systematics, and also a concept, which is explained in an introduction.

The *Bibliotheca Utopistica* played a special role in Hevesi's work and self-image. It concerned a field that was not his profession, such as art and theatre at the *Fremden-Blatt*. Rather, it was a hobby, which he also addressed as such. Sometimes he called himself "a future-sleuth by profession [Zukunftsschnüffler von Beruf]"⁹ who performed a "utopian sport [Utopiensport]."¹⁰ Sometimes he ironized that the modern "lord prophets [Herren Propheten]"¹¹ of the future can hardly tell him anything new. At the same time, he was well aware of the role collecting had in his literary formation and of the bibliophilic value of the *Bibliotheca Utopistica*:

Sometimes I browse the curiosity corner of my library. There are many hundreds of them together, the printed implausibilities that I have collected for a quarter of a century from countries all over the world. Venerable follies, great fantasies, great and small literary miracles from immature and super-smart centuries. [...] After my death, my library will undoubtedly be one of the most interesting catalogues; other book lovers (Grise-

⁷ L. H-i., "Die Sachensee," *Pester Lloyd*, January 1, 1907, [1–2].

⁸ Cf. Sármany-Parsons, "The Art Criticism of Ludwig Hevesi," 92; Sármany-Parson, *Bécs művészeti élete*, 30–1.

⁹ L. H-i., "Neues aus der Zukunft (G. Tarde, 1843–1904)," *Pester Lloyd*, May 26, 1906, [2].

¹⁰ L. H-i., "Anatole France als Utopist," *Pester Lloyd*, April 2, 1905, [5].

¹¹ L. H-i., "Neues aus der Zukunft," [2].

bach) already publish their catalogues in their lifetime without owning such strange material.¹²

I collect such things more out of principle and for the sake of completeness; and so that one day the auction catalogue of my library will be even richer in such oddities.¹³

Such self-comments are not to be read without self-irony. Hevesi recognised and reflected on his love for books as a passion, and even more so for this collection as a special passion. Nevertheless, he regularly reviewed books that belonged into this collection, although more so in the *Pester Lloyd*, where he had more freedom in the choice of topics. The fact is that the collection represents a special knowledge that is reflected in its order and at the same time poses riddles. The Bibliotheca Utopistica contains 1850 titles, which are arranged in eleven thematic sections in the auction catalogue. It is rather unlikely that the rubrication of the catalogue was managed by its publisher. It is more likely that Hevesi's own structure was followed. He once speaks about "entire 'directions' [...], entire literatures on offbeat subjects"¹⁴ being represented in the collection, and he also refers to the departments of his library elsewhere.¹⁵ In any case, they appear in the catalogue in the following order:

1. General – Novels of utopian content – Fantastic adventures – Political and social satires and caricatures
2. Socialist Utopias – Thomas More. His predecessors and successors – Future and fantasy state – Eternal peace – World wars and future wars

¹² "Manchmal stöbere ich in dem Kuriositätenwinkel meiner Bibliothek. Da stehen sie zu vielen Hunderten beisammen, die gedruckten Unglaubwürdigkeiten, die ich seit einem Vierteljahrhundert aus den Ländern aller Herren gesammelt. Ehrwürdige Verbohrungen, tolle Hirngespinnste, große und kleine literarische Mirakel aus unmündigen und superklugen Jahrhunderten. [...] Meine Bibliothek wird nach meinem Tode ohne Zweifel einen der interessantesten Kataloge ergeben; andere Bücherliebhaber (Grisebach) geben ihre Kataloge schon zu Lebzeiten heraus, ohne so merkwürdiges Material zu haben." L. H-i., "Zwei Bücher Verfolgungswahn," *Pester Lloyd*, June 14, 1899, [2]. For the collection Hans Grisebach (1848–1904) cf. accessed February 21, 2022, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstbibliothek/sammeln-forschen/ueber-die-sammlungen/sammlung-buch-und-medienkunst/>.

¹³ "Ich sammle derlei Dinge schon mehr aus Grundsatz und der Vollständigkeit halber; und damit einst der Versteigerungskatalog meiner Bibliothek noch reichhaltiger an solchen Sonderbarkeiten ausfalle." L. H-i., "Neues aus der Zukunft," [2].

¹⁴ „ganze 'Richtungen' [...], ganze Literaturen über ausgefallene Themata". L. H-i., "Zwei Bücher Verfolgungswahn," [3].

¹⁵ Cf. Ludwig Hevesi, "Esperanto," *Pester Lloyd*, September 6, 1908, 1–3.

3. Arcadia – Paradise – Happy Island – Golden Age – Atlantis – Amazons
4. Mars – Moon – North Pole – L'autre monde
5. Prophecies – Dreams – End of the world – Divinations
6. Airship travel – Utopian technical inventions
7. Pasigraphy and Pasilogy – Universal Language and Universal Writing
8. Robinsonades
9. Small-towner satires [Krähwinkeliaden] – Philistines [Schildbürger]
10. Occultism – Magic – Spiritism – Secret Societies – Ancient Astronomy
11. Heaven & Hell – Death – Resurrection – Life after death – Angels – Devil – Purgatory – Elysium literature¹⁶

This list surprises with a historical and thematic breadth that threatens to go beyond the disciplinary-categorical framework. Historically, there are works from the 16th to the 20th century (14 titles from the 16th century, 98 titles from the 17th century, the oldest work in the collection being the second edition of Thomas More's *Utopia* from 1518). The first two sections are the most extensive (with 635 and 333 titles respectively), followed by Section 11 (with 226 titles), Section 3 (with 161 titles) and Section 10 (with 152 titles). The numerical ratios indicate two focal points, the utopian-social on the one hand, and the occult or supernatural on the other. The two focal points are in turn grazed by subcategories that transfer their theme into the literary (Small town-epics), into the adventurous (Robinsonades), and last but not least into the scientific-fantastic (Mars – Moon etc., Airship travel, Pasigraphy and Pasilogy). Some titles are annotated in the catalogue, especially if they are rarities. In some cases, they even contain brief information on the content.

The question arises as to what holds this collection together. Is there a concept behind it, does curiosity mean more here than just the hobby of a bibliophile intellectual? The Austrian political economist Friedrich von Kleinwächter (1838–1927) wrote an introduction to the catalogue in which he outlines a concept for the collection. Kleinwächter,

¹⁶ *Bibliotheca Utopistica: Sammlung des † Schriftstellers Ludwig Hevesi. Katalog einer merkwürdigen Sammlung von Werken utopistischen Inhalts 16–20. Jahr. Aus dem Nachlasse des † Schriftstellers Ludwig Hevesi.* introd. Hofrat Prof. Dr. Friedrich von Kleinwächter (Wien: Buch- und Kunstantiquariat Gilhofer & Ranschburg, 1911; repr. München: Omnia-Minireprint, 1977).

who already presented a study on “state novels [Staatsromane]”¹⁷ in 1891, expands the field here by adding the category of “future images [Zukunftsbilder].”¹⁸ While the state novels (subdivided into “political” and “economic”¹⁹ works) deal with human social relations, the future images deal with the relationship to nature. Future images “start from the advances of science and technology and try to paint a picture of what human life will be like when we have those achievements.”²⁰ Kleinwächter also names the “adventurous journeys [abenteuerliche Reisen]” as a subcategory of the state novels, and the “planetary [siderische]”²¹ novels as their counterpart in future images. His classification is particularly suitable for subdividing the “utopian writings”²², i. e. sections 1 and 2 (as well as sections 3 and 4). It documents a stage of development where there is not yet a clear differentiation between utopian thinking and literary utopia. Kleinwächter’s interpretation of the catalogue refers to the ideas of the era about utopian literature in the broadest sense. In today’s research, utopian fictions are seen as having a “hybrid character”: they are seen as a theoretical challenge because their “aspirations are both political (to convince the reader of the desirability of its particular social vision) and aesthetic (to do so in an artistically convincing manner).”²³ Around 1900, utopias were all the more understood as world concepts, and thus as expository texts for a future society.²⁴ “In the 19th century, the idea of utopia was linked [...] to that of scientific research, prediction and influence on the social movement”²⁵, writes Hans Freyer, an early exponent of this view. As a consequence of this development, utopia “becomes a social-scientific system, and vice versa: social-

¹⁷ Friedrich Kleinwächter, *Die Staatsromane: Ein Beitrag zur Lehre vom Communismus und Socialismus* (Wien: M. Breitensteiner’s Verlagsbuchhandlung, 1891).

¹⁸ Friedrich von Kleinwächter, “Die utopistische Literatur,” in *Bibliotheca Utopistica*, IV.

¹⁹ Kleinwächter, *Die Staatsromane*, 7; Kleinwächter, “Die utopistische Literatur,” IV.

²⁰ “Die neueren Schriften dieser Art gehen von den Fortschritten der Naturwissenschaften und der Technik aus und versuchen es, ein Bild davon zu entwerfen wie sich das menschliche Leben gestalten wird, wenn wir jene Errungenschaften besitzen werden.” *Ibid.*, V.

²¹ *Ibid.*, VI.

²² *Ibid.*

²³ Chris Ferns, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 1999), 5.

²⁴ Cf. Matthew Beaumont, *Utopia Ltd.: Ideologies of Social Dreaming in England 1870–1900* (Leiden / Boston: Brill, 2005), 1–6 and 194–95.

²⁵ Hans Freyer, *Die politische Insel: Eine Geschichte der Utopien von Plato bis zur Gegenwart* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1936), 150, quoted from Birgit Affeldt-Schmidt, *Fortschrittsutopien: Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler 1991), 13.

scientific systems become utopias or end up as such."²⁶ The first interpreters of the concept of utopian literature also held the opinion: "The principle is in the foreground, fiction serves as a means of transport."²⁷ It will be shown below that Hevesi does not agree with contemporary opinion on all points, i. e. that he already has an awareness of the difference between "Utopian form" and "Utopian wish."²⁸

However, with the distinction between state novels and future pictures Kleinwächter also captures another important characteristic of both the development of utopian literature and Hevesi's orientation.

[I]n late nineteenth century utopias, subversive visions were relocated in a future time when the process of revolutionary, historical change brought about the utopian society. At this point in the development of the genre, history more directly entered the texts, and utopian novels more regularly provided accounts of the required transition from the present to utopia.²⁹

As a result, temporal utopias (uchronias) have also become established alongside traditional (spatial) utopias. Reinhart Koselleck sees this development as the outcome of a comprehensive temporalisation of historical thinking and locates its beginning earlier, namely in a utopia, in Louis-Sébastien Mercier's *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* [The Year 2440: A Dream If Ever There Was One] (1771) as a paradigmatic text.³⁰ For Hevesi's time, Edward Bellamy's *Looking Backward 2000–1887* (1888) is regarded as a special literary event that gave new impetus to utopian literature, especially its temporal direction. The anticipation of the future did not completely erase the utopian preference for order and

²⁶ "[Utopien werden] zum sozialwissenschaftlichen System, und umgekehrt: die sozialwissenschaftlichen Systeme werden zu Utopien oder enden in einer solchen". Ibid.

²⁷ "Das Prinzip steht im Vordergrund, die Fiktion dient als Transportmittel." Affeldt-Schmidt, *Fortschrittsutopien*, 3.

²⁸ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London / New York: Verso, 2007), 1. Cf. "Introduction: Utopia Now." xiv: "[O]ur discussion will be complicated by the existence, alongside the Utopian genre of text as such, of a Utopian impulse which infuses much else, in daily life as well as in its texts". Cf. Löwe's differentiation between utopian consciousness and literary utopia: Matthias Löwe, *Idealstaat und Anthropologie: Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert* (Berlin / Boston: De Gruyter, 2012), 7–14.

²⁹ Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, ed Raffaella Baccolini (Oxford, etc.: Peter Lang, 2014), 6.

³⁰ Reinhart Koselleck, "Die Verzeitlichung der Utopie," in Koselleck, *Zeitschichten: Studien zur Historik Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 131–49.

statics,³¹ but nevertheless it enriched the literary toolbox with dynamic elements. In his introduction, Kleinwächter gives in to this tendency towards temporalization by discussing the future – in contrast to his previous work – as a legitimate part of utopian literature. Although the state novels were “the scientific basis on which the theories of the serious national economists are built,”³² yet the new “kind of fantastic treatment of the great questions of the future intended for the large public is just as important.”³³ It is all the more important for Hevesi, who proves to be “an idealist in the most ideal sense of the word”³⁴. In fact, the feuilletonist ascribes particular importance to utopias of the future and the experience of temporality. The tendency emerges in his collection of books and becomes the driving force behind his own utopian writings.

Kleinwächter ends his introduction to the catalogue with the words: Hevesi’s collection “would deserve to become, in its entirety, a central consultation point for all questions that concern future theory in the broadest sense.”³⁵ It is noticeable, however, that the collection offers more “in its entirety” than is captured by the keywords ‘utopia’ and ‘theory of the future’. Some sections, such as the Robinsonades, even the Small-town satires, require an explanation if they are to be understood in a utopian framework. The last two sections of the catalogue seem borderline and committed to an older tradition. We can assume that Kleinwächter could not fit them in and did not feel obliged to be stringent in an auction catalogue. But what is the significance of the occult sciences (Section 10) and the theological ideas of the afterlife (Section 11) in Hevesi’s supposedly utopian library? In her study of the fantastic literature of early modernity, Marianne Wünsch determines occult events and occult explanations in the broadest sense as phenomena that are “considered impossible and inexplicable within the cultural concept of reality.”³⁶ But she describes the period between 1890 and 1930 as one in which, alongside the dominant cultural knowledge and its theological-ontological or scientific “basic pos-

³¹ Cf. Ferns, *Narrating Utopia*, 102–4.

³² “die streng wissenschaftliche Grundlage, auf der sich die Theorien der ernsten Nationalökonomien aufbauen”. Kleinwächter, “Die utopistische Literatur,” VII.

³³ “die für das große Publikum bestimmte Art der fantastischen Behandlung der großen Zukunftsfragen ebenso wichtig”. Ibid.

³⁴ “ein Idealist im idealsten Sinne des Wortes”. Ibid.

³⁵ “[E]ine Sammlung, die es verdienen würde, in ihrer Gesamtheit eine konsultative Zentralstelle für alle, die Zukunftstheorie im weitesten Sinne des Wortes behandelnden Fragen zu werden”. Kleinwächter, “Die utopistische Literatur,” VII.

³⁶ “Im Rahmen des kulturellen Realitätsbegriffs als unmöglich und als nicht-erklärungs-fähig”. Marianne Wünsch, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930): Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), 49.

tulates [Basispostulate]”, occult ideas also found a certain recognition.³⁷ In some social groups, among the educated, even among scientists, the occult gained relevance, which Wünsch explains to be the consequence of a “weak point in the scientific system of the 19th and early 20th century.”³⁸ According to Wünsch, modern science had not yet grasped all areas of the social, and the interest in the occult resulted from these desiderata: from shortcomings of contemporary psychology and a “reduced religious need”³⁹ that occupied the void of the old theology. This resulted in ideas becoming acceptable that otherwise did not conform with knowledge, so that spiritualist phenomena were even taken seriously (and examined) by scientists, and the representatives of the secret teachings acted on behalf of science. The *Bibliotheca Utopistica* illustrates the (pseudo-)scientific thinking of its time in the way it implements the project of collection. The “basic postulates” of the epoch both forbid and allow ideas about the order of the world and the future of human society to be drawn from fields as startlingly different as the rubrics of the collection illustrate. The historical background not only explains the inclusion of theological and occult literature, it also guarantees the connections between the most diverse disciplines, which are astounding from today’s perspective. It corresponds, for example, to the state of knowledge of the epoch when, in Section 10, pieces of occultist, astrophysical and Darwinian (!) literature are brought together. Also, the envisioned framework of thought allows works of the 18th century and contemporary literature to be invested with the same competence in thinking about possibility and the future. The question of seriousness and non-seriousness, truth claims and distortions – “reality compatibility [Realitätskompatibilität]” or “reality incompatibility [Realitätsinkompatibilität]”⁴⁰ – is decided through categories that are quite open by today’s standards. Thus, the difference between (literary) utopias and science fiction literature is also suspended, which Kleinwächter had already suggested but only later clarified.

Finally, a strong reference to the epoch is also evident in the openness of the *Bibliotheca Utopistica* to popular science on the one hand, and to trivial literature on the other. Hevesi pursued his thematic priorities without aesthetic-philosophical restrictions. As Section 1, the most extensive section of the collection, demonstrates, he not only drew on all kinds of curiosities from the 18th century, but also surveyed the literary market of his time. The emergence of science fiction literature is linked to the boom and mass

³⁷ Ibid., 19 and 55.

³⁸ “Schwachstelle im Wissenschaftssystem des 19. und frühen 20. Jahrhunderts”. Ibid., 121.

³⁹ “reduziertes religiöses Bedürfnis,” Ibid., 119.

⁴⁰ Ibid., 25.

production of entertainment literature.⁴¹ The interest of this literature in new technical inventions and scientific discoveries has always precluded its classification as high literature. Hevesi's principle of collecting was also based in this respect on special thematic circumspection instead of bibliophilic indiscriminateness.

How Hevesi's collecting activities influenced his reading habits and vice versa can only be speculated on, due to the lack of concrete life documents of the feuilletonist (for letters and notes have hardly survived). However, a number of writings of different genres testify to the yield of his readings in the context of the Bibliotheca Utopistica. On the one hand, these are literary texts, short stories and humoresques, and on the other, commentaries on the times and reviews. Of his large-scale humoristic-novellistic oeuvre – ca. 240 titles – about 30 are explicitly fantastic. Hevesi showed great interest in the theme of "time", as also evidenced by the – parodistic and deliberately exaggerated – title of his collection *Die fünfte Dimension. Humore der Zeit, des Lebens, der Kunst* [The Fifth Dimension. Humoresques about Time, Life and Art] (1906).⁴² The fantastic humoresques move the plot into the future and exaggerate modernization in a way that becomes a satire of the present.⁴³ In his short stories, which are fantastic in the strict sense of the word, Hevesi makes use – in addition to the all-embracing humour – of a literary artifice that accompanies him throughout his entire oeuvre. Hermann Bahr characterized this in 1898 as follows:

His [Hevesi's] humour consists in making plausible for us, even proving, something that is actually unthinkable. This is done by first showing us a little trait that we can indulge, then a second of evident truth, a third of which we cannot escape, and so we do not even notice that we are suddenly already in the fantastic.⁴⁴

⁴¹ Cf. Patrick Parrinder, *Science Fiction: Its Criticism and Teaching* (London / New York: Routledge, 2003), 29–47.

⁴² According to Volkert, "higher" (as "higher being", "higher dimensionality") is a favourite word of Charles Howard Hinton. Cf. Klaus Volkert, *In höheren Räumen: Der Weg der Geometrie in die vierte Dimension* (Berlin: Springer, 2018), 224; Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1904), e.g., 2 and 37 (106 occurrences throughout the book).

⁴³ Cf. Ludwig Hevesi, "Flagranti: Ein Reiseerlebnis," in Hevesi, *Flagranti und andere Heiterkeiten* (Stuttgart: Adolf Bonz & Comp., 1909) 39–53; "Grand Hotel Styx: Ein Reisebild aus dem modernisierten Griechenland," in *Ibid.*, 54–66.

⁴⁴ "Sein Humor besteht darin, uns etwas plausibel zu machen, ja zu beweisen, das eigentlich undenkbar ist. Dies geschieht, indem er uns zuerst einen kleinen Zug zeigt, den wir uns gefallen lassen können, dann einen zweiten von evidenter Wahrheit, einen dritten, dem wir uns nicht entziehen dürfen und so merken wir es gar nicht, daß wir auf einmal schon im Phantastischen sind." Hermann Bahr, "Ludwig Hevesi," *Die Zeit*, July 9, 1898, 27.

This technique, which is even effective in Hevesi's writings critical of art and theatre, reaches a level in the fantastic novellas that corresponds to Tzvetan Todorov's well-known definition of the fantastic as "uncertainty" ("hesitation" between the natural and the supernatural).⁴⁵

Even more clearly than the fantastic humoresques and short stories, Hevesi's commentaries on the times and reviews can be related to the sections of the *Bibliotheca Utopistica*. Like his reports on daily events – a broad field in the work of the feuilletonist – several commentaries deal with technical innovations, voyages of discovery and special events in public life. This group of texts includes, for example, feuilletons on travelling by automobile,⁴⁶ on aviation technology – specifically on the International Airship Exhibition in Frankfurt am Main with the approach of Count Zeppelin's 'Z II' in 1909⁴⁷ – and on technically equipped voyages of discovery.⁴⁸ They are in line with section 6 of the collection. Section 7 is also a topic that occupied Hevesi throughout his life: his two detailed reviews on the occasion of the World Esperanto Congress in Dresden in 1908 are explicit documents of this.⁴⁹ Activities of an occult nature were also not overlooked by Hevesi. He wrote articles on hypnotism, on the famous medium Héléne Smith (1861–1929), and in his American travel book, which goes back to Friedrich Eckstein (1861–1939), several episodes are dedicated to Madame Blavatsky (1831–1891), Henry Steel Olcott (1832–1907) and the Theosophical Society.⁵⁰

The connection with the *Bibliotheca Utopistica* is most evident in Hevesi's reviews. At least 20 reviews focus on the core of the collection and document the feuilletonist's

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard (Cleveland / London: The Press of Case Western Reserve University, 1973), 25. Cf. my analysis of the following novellas: "Ein Stück Zukunft.", in Ludwig Hevesi, *Das bunte Buch: Humoresken aus Zeit und Leben, Litteratur und Kunst* (Stuttgart: Adolf Bonz & Comp., 1898), 138–150; "Die Rumpelkammer: Ein Spuk," in Hevesi, *Die fünfte Dimension: Humore der Zeit, des Lebens, der Kunst* (Wien: Carl Konegen/Ernst Stülpnagel, 1906), 151–63; "Ein moderner Nachmittag," in Hevesi, *Flagranti*, 166–177. Hárs, *Der mediale Fußabdruck*, 287–97.

⁴⁶ Ludwig Hevesi, "Auto," in Hevesi, *Flagranti*, 142–52.

⁴⁷ Ludwig Hevesi, "Zeppelintage," *Pester Lloyd*, August 4, 1909, 1–2.

⁴⁸ Ludwig Hevesi, "Wellman am Nordpol," *Pester Lloyd*, September 22, 1907, 1.

⁴⁹ Ludwig Hevesi, "Esperanto," *Pester Lloyd*, September 6, 1908, 1–3; "Nochmals Esperanto," *Pester Lloyd*, September 29, 1908, 1–3.

⁵⁰ L.H-i., "Die drei Zauberer von Nancy: Nach Mittheilungen des Dr. Wilhelm v. Bragassy," *Pester Lloyd*, May 27, 1891, [5], about Hippolyte Bernheim and hypnotism; L.H-i., "Mlle Helene Smith: Die subliminalen Romane einer supranormalen Dame," *Pester Lloyd*, February 24, 1901, [2–3], and February 26, 1901, [5–7], about Héléne Smith; Ludwig Hevesi, *Mac Eck's Sonderbare Reisen zwischen Konstantinopel und San Francisco* (Stuttgart: Bonz, 1901), about Theosophy.

attitude to the utopian. As these writings prove, he can be very critical of utopias, yet his reviews show that he reads them precisely against the aforementioned historical horizon of reality compatibility and incompatibility and consequently examines them for their plausibility. He operates in a time when “the eutopian ideal [das eutopische Ideal]”⁵¹ has not yet been abandoned, albeit subject to increasing change and literarisation. The feuilletonist reviewed, among others, works that did not really deserve attention – that he regarded rather as curiosities –, and whose authors he consequently did not spare in his aesthetic judgement. He dealt, for example, with the sub-genre of the “French future wars”,⁵² represented by Capitaine Danrit (pseudonym of Colonel Emile-Cyprien Driant, 1855–1916) and Pierre Maël (pseudonym of Charles Causse, 1862–1904, and Charles Vincent, 1851–1920), and reviewed the latter’s novel *Le Sous-marin ‘Le Vengeur’* [The submarine ‘Le Vengeur’] (1902). He introduced the readers of *Pester Lloyd* to the “Zionist-socialist-Jules Verneist-criminalist novel [zionistisch-sozialistisch-Jules Verneistisch-kriminalistischer Roman]”⁵³ *The Lord of the Sea* (1901) by Matthew Phipps Shiell (1865–1947) and the “fantastic-satirical novel [phantastisch-satirischer Roman]”⁵⁴ *Pantalonie. Histoires romanesques* (1900) by Camille de Sainte-Croix (1859–1915). These are harsh critiques that value the satirical far more highly than the “into the blue and ever bluer [Blaue und immer Blauere]”⁵⁵ fantasies of the authors. Similarly, he did not spare the reform pedagogue Hermann Lietz (1868–1919), in whose utopian novel *Emlohstobba. Roman oder Wirklichkeit? Bilder aus dem deutschen Schulleben der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft?* [Emlohstobba. Novel or Reality? Images from German School Life of the Past, Present or Future?] (1897), Hevesi found the utopian element illusionary and unliterary.⁵⁶ He also reported almost sarcastically on Konstantin Sergeevich Mereshkovsky’s (1855–1921) *Das irdische Paradies. Ein Märchen aus dem 27. Jahrhundert. Eine Utopie* [The Earthly Paradise. A Fairy Tale from the 27th Century. A Utopia]” (1903) in which he mocked

⁵¹ Affeldt-Schmidt, *Fortschrittsutopien*, 312.

⁵² L. H-i., “Das neuerdings vernichtete England: Ein Kapitel aus der nächsten Zukunft,” *Pester Lloyd*, August 24, 1902, [2]. The reviewed work under Nr. 308, Section 1 of the *Bibliotheca Utopistica*.

⁵³ L. H-i., “Der neueste Messias: Ein zionistisch-sozialistisch-Jules-Verneisch-kriminalistischer Roman,” *Pester Lloyd*, December 19, 1901, [2]. The reviewed work under Nr. 494, Section 1 of the *Bibliotheca Utopistica*.

⁵⁴ L. H-i., “Pantalonien: Ein phantastisch-satirischer Roman,” *Pester Lloyd*, July 29, 1900, [2]. The reviewed work under Nr. 461, Section 1 of the *Bibliotheca Utopistica*.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ L. H-i., “Der Schulstaat Emlohstobba,” *Pester Lloyd*, August 29, 1897, [2–3]. The title is the inversion of Abbotsholme, the reform school founded by Cecil Reddie (1858–1932), where Lietz worked for a time. The reviewed work is not available in the *Bibliotheca Utopistica*.

the counter-civilisational aspect, the reversed utopia of the "glorious, all-salvation imperfection."⁵⁷

Hevesi was no less critical of the more demanding utopian-fantastic literature. In his review of Anatol France's (1844–1924) novel *Sur la Pierre Blanche* [The White Stone] (1905), he contrasted the French writer with the narrative instance of the utopian internal story of the novel ("Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire [Through the Horn or the Ivory Gate]"), attesting to France's literary talent but attesting to his utopian subtext's lack of imagination.⁵⁸ Hevesi also took a distanced approach to Upton Sinclair's (1878–1968) *The Industrial Republic* (1907), excerpting its "American jungle of numbers and values"⁵⁹ with ironic precision, while seeing the criticism of capitalism thereby grounded seep into the author's political message. Gabriel Tarde's (1843–1904) *Fragment d'histoire future* [Underground Man] (1896) was discussed by Hevesi not only in memory of the sociologist who had died two years earlier, but also in awareness of the current conjuncture of utopian works. At the end of his two-part feuilleton, he writes about Tarde: "He is a fine critic of the present and a penetrating ironist. A smiling leader ad absurdum, with whose inspirations our Wells and even Vernes cannot remotely compete. His picture of deductive culture is among the wittiest that the satire of omniscience has ever invented."⁶⁰ It is difficult to decide on the basis of the passage quoted whether the plural form "our Wells and even Vernes" refers to the mentioned conjuncture and its (arguably bad) successors or is a tribute to the leading utopians of the era. In any case, the writings that Hevesi dedicated to Verne and Wells convey a rather positive impression.

Although the French novelist Jules Verne was considered a reference figure in (later so-called) science fiction literature around this time, there were also already critical voices regarding his scientific and literary competence.⁶¹ Hevesi published two 'mirror-image'

⁵⁷ "herrliche, alleinseligmachende Verunvollkommnung". L. H-i., "Die Utopie der Utopien," *Pester Lloyd*, December 21, 1902, [2]. The reviewed work under Nr. 1073, Section 3 of the *Bibliotheca Utopistica*.

⁵⁸ L. H-i., "Anatole France als Utopist," *Pester Lloyd*, April 2, 1905, [5–6]. Cf. Anatole France, *The White Stone*, trans. Charles E. Roche (London / New York: John Lane, 1910).

⁵⁹ "amerikanischer Urwald von Zahlen und Werten". L. H-i., Upton Sinclair's industrielle Utopie: Angeblich keine Utopie," *Pester Lloyd*, September 8, 1907, 1–2.

⁶⁰ "Er ist ein feiner Kritiker der Gegenwart und ein durchdringender Ironiker. Ein lächelnder Führer ad absurdum, mit dessen Eingebungen unsere Wells und gar Vernes sich nicht entfernt messen können. Sein Gemälde der deduktiven Kultur gehört zum Geistreichsten, was die Satire der Allwissenheit je ausgeheckt hat [...]." L. H-i., "Neues aus der Zukunft," *Pester Lloyd*, May 27, 1906, [9]. Cf. Gabriel Tarde, *Underground Man*, trans. Cloudesley Brereton (London: Duckworth & Co., 1905).

⁶¹ Cf. Roland Innerhofer, *Deutsche Science Fiction 1870–1914: Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung* (Wien / Köln / Weimar: Böhlau, 1996), 58–78.

feuilletons on the same day, a month after Verne's death, one in the *Fremden-Blatt* entitled *Jules Verne in der Hölle. Ein Brief des verstorbenen Schriftstellers an Ludwig Hevesi* [Jules Verne in Hell. A letter from the deceased writer to Ludwig Hevesi],⁶² and another in the *Pester Lloyd* entitled *Jules Verne im Himmel. Ein Brief des verstorbenen Schriftstellers an Ludwig Hevesi* [Jules Verne in Heaven. A letter from the deceased writer to Ludwig Hevesi].⁶³ In each of the two humorous 'Letters', 'Jules Verne' reports on disappointments in the afterlife, albeit of different kinds. Hell seems backward to him, and he is frustrated because his proposals for improving the technology of the infernal machinery are not accepted. In heaven, his "sacred physics [heilige Physik]"⁶⁴ is overtaken by higher metaphysics. In view of the "higher dimensionality" that opens up in the afterlife, he proves himself to be a representative of an outdated belief in technical progress. By publishing the two feuilletons in parallel, Hevesi left the decision about the value and expected reception history of the French writer to the readership but hinted that Verne's fantasy has its limits and might soon be considered obsolete.

Hevesi's opinion of Herbert George Wells (1866–1946) was much more positive, attributing to the British predecessor of science fiction precisely the role that later research would describe.⁶⁵ In his review of *A Modern Utopia* (1905) he expressed his thoughts on utopian literature most explicitly; it can be read as the feuilletonist's clearest statement on the subject, confirming Kleinwächter's overall assessment of the *Bibliotheca Utopistica*. Wells' Utopia is, according to Hevesi, not only a "utopian journey", it is also a "critical analysis of a series of significant pre-utopias."⁶⁶ The reason for this is that Wells does not want to give a "recipe", does not work "deductively" like earlier utopias, but builds the alternative world "inductively, ranked upwards from practical experience."⁶⁷ According to Hevesi, two main characteristics make *A Modern Utopia* a progressive representative of the genre: its socio-psychological interest and its temporality:

He [Wells] does not travel into the impossible, but into the possible. Into a twentieth century that does not present us with a frozen (alleged) perfection, but with states in

⁶² Ludwig Hevesi, "Jules Verne in der Hölle: Ein Brief des verstorbenen Schriftstellers an Ludwig Hevesi," *Fremden-Blatt*, April 23, 1905, 17–8. Also in Hevesi, *Die fünfte Dimension*, 1–16.

⁶³ Ludwig Hevesi, "Jules Verne im Himmel: Ein Brief des verstorbenen Schriftstellers an Ludwig Hevesi," *Pester Lloyd*, April 23, 1905, [3], [5]. Also in Hevesi, *Die fünfte Dimension*, 17–29.

⁶⁴ Ludwig Hevesi, "Jules Verne im Himmel," in Hevesi, *Die fünfte Dimension*, 10.

⁶⁵ Cf. Beaumont, *Utopia Ltd.*, 11–39.

⁶⁶ "kritische Analyse einer Reihe bedeutender Vor-Utopien". L. H-i., "Die Wells'sche Utopie," *Pester Lloyd*, July 23, 1905, [2].

⁶⁷ "induktiv, aus den praktischen Erfahrungen aufwärts gerankt". *Ibid.*, [3].

flux and humanities related to us that are merely already purified of the most miserable dross. Related to us? No, identical to us.⁶⁸

The reference to identity is related to Wells' narrative, which is based on a duplication: Modern Utopia is not a 'non-place', it is a double of the planet Earth and as such offers an alternative history of the world. In Wells' idea, according to which in this parallel world "there is a man like I might have been, better informed, better disciplined, better employed, slimmer and more active [...] and you, Sir or Madam, are also in the double, and all the men and women you know and I",⁶⁹ Hevesi sees not only a revision of utopian thinking but also literary possibilities. *A Modern Utopia* is therefore "a critique and annihilation of several others [utopias] and at the same time an entertaining reading book."⁷⁰ Looking at Hevesi's reviews of utopian works, this positive signal also aligns Hevesi's readership with regard to the meaning and purpose of his collection. Despite all the critical reviews – and self-critical comments on his "utopian sport" – he was also able to offer positive aspects that proved the Bibliotheca Utopistica to be a relevant archive of knowledge rather than a mere questionable 'smorgasbord'.

The field marked out by the Bibliotheca Utopistica occupied Hevesi throughout his life, although it was not his main area of interest. It merely represents a passion which explains the unequal relationship between his writings and the library: The fantastic novels, the commentaries on the times and the reviews are only the 'tip of the iceberg', as the collection itself can be seen as a "central consultation point for all questions that concern future theory in the broadest sense" (as Kleinwächter wrote). As such, its catalogue is a valuable document, which the feuilletonist created only partly as a writer, and largely as a collector. The catalogue of the Bibliotheca Utopistica is a monument to a time when it became a task to persevere in thinking in alternative, mutually contradictory models of thought. The collection is an impressive archive of the situation in which competing patterns of knowledge were permissible. In this capacity, it is the medium of a double consciousness, which Hevesi tried to bridge by alternating between seriousness and non-seriousness, with the effect of "disappointment of expectations [Erwartungsenttäu-

⁶⁸ "Er [Wells] reist nicht ins Unmögliche, sondern ins Mögliche. In ein zwanzigstes Jahrhundert, das uns keine festgefrorene (angebliche) Vollkommenheit vor Augen stellt, sondern im Fluß befindliche Zustände und uns verwandte Menschlichkeiten, die bloß schon von den elligsten Schlacken gereinigt sind. Uns verwandte, Nein, uns identische." Ibid., [2].

⁶⁹ H. G. Wells, *A Modern Utopia* (London: Chapman & Hall. Ld., 1905), 25.

⁷⁰ "[e]ine Kritik und Vernichtung etlicher anderer und zugleich ein unterhaltsames Lesebuch". L. H-i., "Die Wells'sche Utopie," *Pester Lloyd*, July 23, 1905, [2].

schung]”⁷¹ anchored in humour. His humour and the strategy of literary-rhetorical “uncertainty” recognised by Hermann Bahr offer as such a method of dealing with doubts and dilemmas. The collection and the disposition of knowledge documented in it may be historical, but the gesture of dealing with contingencies can be transported across time. It is also for this reason, with a view to the present, that the feuilletonist and his collection have been presented here. A possibility that he himself – the “future sleuth” – anticipated. According to Lajos Hatvany (1880–1961), a colleague and renowned intellectual of the era, Hevesi said the following about his collection: “One works as the people worked whose curious works I collect. Maybe in the next century such an oddball as I was will come and dig me out. And that’s how you roll on through the ages.”⁷² This hope has been given space here, and hopefully not in futility.

⁷¹ Stefan Balzter, *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik* (Berlin: Erich Schmidt, 2013), 6.

⁷² “[M]an arbeitet wie die Menschen gearbeitet haben, deren kuriose Werke ich sammle. Vielleicht kommt im nächsten Jahrhundert solch ein Kauz wie ich einer war und wird mich ausgraben. Und so rollt man eben durch alle Zeiten weiter.” Ludwig Hatvany, “Ludwig Hevesi,” *Pester Lloyd*, March 27, 1910, 5.

FROM POLAND WITH LOVE.

DIMENSIONS OF FEELING IN THE INTERWAR ESOTERIC REFLECTION

KAROLINA MARIA HESS, MAŁGORZATA ALICJA BIAŁY*

Love is a feeling whose metaphorical descriptions are full of magical references: one can charm someone, fall under someone's spell, spend magical moments with someone, and even say that feelings and emotional reactions – not only others, but also your own – are black magic. The connection of the subject of feelings, emotions, and especially love with magic has many dimensions and is related to the liminality of both phenomena and the difficulty of grasping them rationally. The comparison of the emotional sphere with something mysterious, difficult to define and control, and not fully understood by ourselves, naturally invites associations with esotericism in colloquial discourses. In addition to human love, which we find, among others in partnership or family relationships, love can also be understood as a religious and ontological element, like the biblical statement that God is love is interpreted (John 4: 8, 16). The sphere of feelings, interpreted in various ways, could not be missing from the esoteric reflection. This article presents both selected conceptualizations of fleeting, momentary feelings, emotional aspects of thoughts that play important roles in Western Esotericism, and a theory of love in a metaphysical and soteriological context.

IMAGES AND COLORS OF EMOTIONS

When we think about what “images of emotions” are meant to mean, an occurring association is with emoticons, which are used every day in the era of electronic communication, and minimalistic in terms of aesthetics – that is, something that has now become an inseparable part of informal communication. Emoticons are used to signal the appropriate interpretation of a message from a sender which one cannot see. In direct communication, intentions can be read directly from behavior, facial expressions or tone of voice, that is, generally speaking – the body and its physical properties. But what if the body does not consist of matter visible to the naked eye, but still has subtle layers, what if there are several “bodies”? An answer was supplied by adepts of Theosophy, who extended the

* The work was supported by the National Science Centre, Poland, under research project no DEC-2017/25/N/HS1/01317.

observable symptoms of emotions to, rarefied forms of matter, the existence of which they supposed, perceivable to clairvoyants educated in this skill.

A peculiar esoteric bible in this regard was the work of Charles Webster Leadbeater *Man Visible and Invisible. Examples of different types of men as seen by means of trained clairvoyance*,¹ first published in 1902. Although this work was not published in Polish, archival finds indicate that it was read and known in Poland. Earlier theosophical texts, including the basic introductions to Theosophy by Blavatsky, analyzed subtle bodies, and especially their perceptible aspects, to a limited extent. In Leadbeater's approach, who, together with Besant, to some extent reformed the concept of corporeality in general (by changing the number of subtle layers and their names in relation to Blavatsky's canon), subtle bodies are characterized by a whole riot of colors and visual effects. The layers observable by the "trained" clairvoyant, including the astral, mental and causal bodies, could not only have all the colors of the rainbow, but also patterns and dynamics, such as vortices.

Interestingly, in this concept, feelings or emotions are phenomena that resonate on various planes of reality, do not stop on the physical body, but permeate, among others, the astral world. But how to understand them? This is what Leadbeater explains in chapter XIII on the meaning of colors.² He does this in great detail when it comes to the colors themselves, discussing their various shades and the resulting combinations. According to the author, recognizing each of the elements is complex, because e.g. anger is represented by scarlet, and love by crimson and rose, but both anger and love are often immersed in selfishness and in such cases body shades will be darkened with the hard brown-gray color characteristic for these negatives. If, on the other hand, these feelings are mixed with pride, they will acquire a shade of deep orange for the observer.³

The Theosophists' interest in this type of "observation" and the popularization of Leadbeater's work on a widespread scale is largely behind the popularity of "aura" phenomenon and its study, present in the second half of the twentieth century in numerous currents of new spirituality described under the banner of New Age. Although many authors refer to Eastern inspirations, in fact the concepts are mediated in Theosophical imagination. And although the aura today, like for the Theosophists from a century ago, may allegedly indicate, for example, the level of spiritual development, it should be remembered that emotions were once at the very center of considerations on the visibility of

¹ Charles Webster Leadbeater, *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance* (London: Theosophical Publishing Society, 1902).

² *Ibid.*, 80–6.

³ *Ibid.*, 80–1.

subtle bodies. From shades of blue, associated with religious feelings, through yellow for reason and to greenish-brown with dark red reflections signifying jealousy, colors have become not only an element of description, but also a direct, observable expression of a certain energy vibration. The colors could not only be seen, but also felt or expressed through their own complex corporeality.

If we juxtapose *Man visible and invisible* with books *Thought-forms*, the book first published a bit earlier – in 1901,⁴ and *Power and Use of Thought* by Leadbeater from 1911,⁵ we get a full description of Theosophical synesthesia that is widely present in visual arts and music. From the *Thought-Forms* we learn, among other things, that the vibrations colored for the recipient are also produced by music, and therefore music can be painted. The second work explains where the power of thought and intention comes from. It has already been said here that our thoughts and emotions in this concept extend to the astral world, but it appears from further Theosophical works that they can also have a direct influence on this world. And the path from the subtle world to the world of hard matter is shorter than one might think.

INTENTIONS, THOUGHTLINGS („MYŚLAKI”) AND ASTROIDEAS

American Spiritualism and its European brother Spiritism contributed to the popularity of the concept of astral bodies as well as French Occultism, Modern Theosophy and Anthroposophy. Regardless of whether we consider esoteric concepts of corporeality in the perspective of the dualism of soul and body, the threefold rooted in the ancient Gnosticism, within which only the spirit is saved, the four-stage Anthroposophical vision, the sevenfold structure of man in Theosophy, or the concept of the nine elements in some Rosicrucian currents – they are united by the assumption that there is an eternal element in man, and at least one of the indicated layers can separate (alone or in a special vehicle) from the physical body. Hence the journeys of specters, ethereal twins, bilocation – this is, however, only one way to explain the activity of an individual in the extra-material worlds. An analysis of the tangible world of emotions had to be supplemented with an outline of the ideas introduced by the second generation of Theosophists including expanded understanding of functioning in the astral world without “leaving

⁴ Annie Besant and Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation is a Theosophical Book Compiled by the Members of the Theosophical Society* (London, Benares: The Theosophical Publishing Society, 1901).

⁵ Charles Webster Leadbeater, *Power and Use of Thought* (Adyar, India / Wheaton, IL / London, UK: The Theosophical Publishing House, 1911).

the body." After the publication of *Thought-Forms*, the interest of artists in this system became almost massive – from symbolists, through abstractionists, to muralists, many well-known names referred to the works of Besant and Leadbeater, often drawing even from Blavatsky. As already noted, the topic reached a wider audience and become popular not only among adepts of initiatory organizations.

The idea that one can sin by thoughts is not new – after all, we find it, for example, in the Judeo-Christian tradition. However, the belief that God knows our thoughts because He is omniscient, and the concept that we by our thoughts give birth to a whole host of "angels and demons", who later act to some extent in the world independently of us, is separated by an ontological gulf. According to Theosophists,⁶ every thought, especially one strengthened by a strong emotion, feeling, conviction, is a real being that arises in the astral world. This thought separates itself from its creator and, powered by positive or negative emotions, begins its activities in the spiritual world, which in turn affects the physical world, because all layers of reality interpenetrate. Over time, such creatures may become independent. An individual or groups of people may be responsible for their creation. Man, thinking about various things, people, situations, releases a whole host of creatures that gain independence over time – usually he does it completely unconsciously and accidentally. The task of an adept is to control this process, think consciously, and thus – intentionally influence reality. Importantly, if we think about this schema from a Theosophical perspective, this process is embedded in the evolutionary schema and has to do with the law of Karma. Those "elementals" that arise from thoughts determine Karmic debt and can affect its fulfillment.⁷ Evolution, on the other hand, is a cosmic necessity and is subject to the cycles that each individual must go through.

An interesting phenomenon that can be followed in recent decades is the emergence of dozens of psychological guides (far from academic rigor), including world best-sellers such as Joseph Murphy's *The Power of Your Subconscious Mind*⁸ or *The Secret* of Rhonda Byrne⁹ which argue that the strength of positive thinking alone can completely change one's life. Undoubtedly, these concepts have their roots in the Theosophical constructs discussed here, which link Western Occultism with Eastern religious-philosophical systems, but completely neglect their ontological character. Even if they superficially evoke the scientifically grounded notion of the subconscious, in fact they refer to the vi-

⁶ Cf. Annie Besant, *Karma: Theosophical Manual No. 4.* (Adyar: The Theosophical Publishing House, 1895).

⁷ Ibid.

⁸ Joseph Murphy, *The Power of Your Subconscious Mind* (New York: Bantam Books, 1963; repr., Martino Fine Books, 2011).

⁹ Rhonda Byrne, *The Secret* (New York: Atria Books, 2006).

sion of God-manhood and the unlimited creative powers of each religiously-based individual. From the complicated system, only the power of positive thinking remains, which, unlike Theosophy, no longer serves to liberate people from the circle of incarnations, help humanity to accelerate evolution, but only improve relations at work or self-esteem, etc. The authors therefore focus on emotions and feelings themselves – what was once a tool becomes the aim itself, and spiritual discipline has been replaced by taking care of the individual well-being.

In Poland, a list of terms related to Esotericism, Occultism and their various ideas was collected and edited by Alojzy Krzysztof Gleic (1897–1950) in the form of the *Glossarjusz okultyzmu* [Occult Glossary] in the interwar period.¹⁰ Theosophical references (which can be seen, for example, from definitions that follow Blavatsky, and not, for example, Steiner) played an important role in it, but it also covered issues from many different currents of thought. There are several entries in it that refer to ideas popular in Poland in the period in question, related to the concepts of the astral influence of thoughts and strengthening them with emotions. And so there is the term *astroidea*, which means “human thought laden with feeling and formed in the astral”¹¹. The author adds that *astroideas* are produced by humans or other creatures and can be perceived by clairvoyants. Although Gleic points out that a *thoughtling* – “myślak” is a synonym for *astroidea*, this one receives a separate description in the lexicon, in which the author explains not only its origin, but also its further operation.

A *thoughtling* [myślak], that is a *thought-form* [myślo-forma] (here a clear reference to *Thought-Forms*) “is a being that thought brought to life. The stronger and more precise a thought is, the greater the energy and vital force it creates. Every thought strives to be realized, so every *thoughtling* (for the time being only clothed in mental matter) strives to clothe itself in coarse matter, primarily astral, and then ethereal, and finally becomes an act in physical matter. Therefore, it is the strong *thoughtlings* that are usually emotionally (astral) tinged.”¹²

Another concept that sometimes appears in the context of *thoughtlings* is a *larva*. A *larva* is also a creature that is created by human desires (which is also noted by Gleic), but often in esoteric imaginations it has a personal form. The term alludes to the religion of ancient Rome; in reference to this meaning Cornelius Agrippa wrote of the *larvae* as sinful souls who had not got to any good place. According to some esotericists, the *larvae* ap-

¹⁰ Alojzy Gleic, *Glossarjusz okultyzmu* (Kraków: Nakładem miesięcznika „Lotos”, 1936).

¹¹ Ibid., 10.

¹² Ibid., 59.

pear at spiritualist sessions pretending to be other spirits, deliberately misleading the participants of the séance.¹³ We may add that according to Theosophists, these episodes are caused by the empty shells of Kamarupa inhabited by other beings.

A separate category is the *egregor*, that is, here “an astral creature with common intentions and thoughts, created on the principle of a magical chain of a whole group of people, connected by one thought and one will.”¹⁴ Unlike the *thoughtling*, who is often driven by random emotions, creating an *egregoris* a deliberate process in this approach. Gleic’s study collects terms present in the Occult discourse, appearing in numerous Polish publications. The presence of several synonyms of *thought-forms* clearly indicates that the theoretical background of the concepts that created or systematized them was well known at the time. The issue of *thought-forms* is, as it was indicated, a very interesting subject of analyzes concerning the contemporary reception of pre-WWII esotericism, but also an example of the important role played by controlling one’s emotions in the context of Cosmic evolution.

ALL-LOVE. LOVE TO THE GRAVE... AND BEYOND

A novel that not only played a very important role in the formation of 19th-century Western Esotericism, but also in the genre of the Occult romance, is *Zanon* by Edward Bulwer-Lytton first published in 1842. The theme of emotions beyond death became very popular thanks to it – and then also thanks to the spinning tables fever. In Poland, one of the most famous Occult romances was the novel *A gdy odejdzie w przepaść wieczną. Romans zagrobowy* [And When He Goes Down the Eternal Abyss. An Afterlife Romance, 1910] by Hanna Krzemieniecka (born Janina Furs-Żyrkiewicz).¹⁵ The theme of a feeling that exceeds the limits of life was often explored perversely – as a karmic debt burdening the main character, e.g. for tragically ending romances. Antoni, the protagonist of Agnieszka Pilchowa’s *Zmora* (1932)¹⁶ learns at some point that the demonic phantoms that haunt him and cause the nocturnal emissions are none other than mistresses murdered by him in the previous incarnation. Motifs of this type, however, were not only explored in fiction, they also became the subject of studies, including books and articles

¹³ Ibid., 47.

¹⁴ Ibid., 22.

¹⁵ Hanna Krzemieniecka, *A gdy odejdzie w przepaść wieczną...: Romans zagrobowy. Dwa tomy w jednym* (Warszawa: P. Laskauer, 1910).

¹⁶ Agnieszka Pilchowa, *Zmora: Powieść okultystyczna osnuta na tle prawdziwych przeżyć* (Wisła: „Hejnał”, 1932).

published by various esotericists. For example, Józef Chobot wrote about why marriages seem to be seemingly mismatched in the article *Tajemnicze działanie Karmy w miłości* [The mysterious operation of Karma in love, 1921].¹⁷

In the 1920s and 1930s, there was an interesting Esoteric milieu in Wisła in Cieszyn Silesia region. Its members shared the interests and beliefs linking Christianity with various esoteric trends, as well as the mission of proclaiming the revealed truth related to the destiny of Poland. The core of the circle were people who settled in Wisła. They were, among others Andrzej Podzorski (1886–1971), Agnieszka Pilchowa (1887–1944) also known as the Clairvoyant of Wisła, Jan Hadyna (1899–1971), Józef Chobot (1875–1942) and others. Wisła's esotericists gathered a large group of collaborators around them. The "satellites" of the Wisła community, as they can be called, came from various parts of Poland, but remained inextricably linked with the center in Cieszyn Silesia. Among them were, to mention just a few, Józef Świtkowski (1876–1942), the author of *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii* [Occultism and Magic in the Light of Parapsychology] (1939)¹⁸ but also the author of the abovementioned *Glossary of Occultism* – Alojzy Gleic (1897–1950), Jan Henryk Bloch (1866–1938), and the president of the Polish Metapsychic Society in Warsaw and editor of "Zagadnia metapsychiczne" (journal Metapsychic Issues), Stefan Kowalski (1870–1934). Both Kowalski and Bloch analyzed love in an esoteric context and these analyzes will be outlined here.

Stanisław Kowalski in his text *Miłość, jako czynnik ewolucji* [Love as a factor of evolution, 1934]¹⁹ wrote about love as a law of nature that manifests itself in every form of life in the universe:

In its essence, love is a powerful impulse, which is the basis of the existence of individual life and the development of every earthly form of being; it is a law of nature, pulsating in all its manifestations, as an inexhaustible striving in every matter to exist, persist and multiply; it is a tendency to unite and complement each other in the expression of affect of two opposite poles: male and female, in order to create new beings out of existing matter. It is a ruling power which is manifested in all nature by the law of eternal rebirth, an imperative to become ever new, to constantly evolve.²⁰

¹⁷ Józef Chobot, „Tajemnicze działanie Karmy w miłości,” *Odrodzenie: Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia człowieka i badaniem zjawisk duchowych* 1, no. 9 (1921): 7–8.

¹⁸ Józef Świtkowski, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii* (Lviv / Wisła: nakładem redakcji miesięcznika „Lotos” 1939.)

¹⁹ Stefan Kowalski, „Miłość, jako czynnik ewolucji we wszechświecie,” *Wiedza duchowa* 1, no. 1 (1934): 16–21; no. 2: 48–50; no. 3: 66–70.

²⁰ *Ibid.*, 16.

In this approach, love is not only an expression of the highest combination of the male and female elements, but also “the axis of the formation of matter, the stimulus conditioning every life, the driving force behind it from the lowlands of the unconscious being to the peaks of the spirit.”²¹ The love drive stands on the border of body and spirit, which is at the heart of life itself. Despite this, Kowalski puts love somewhat in opposition to life; according to him, life has an element of destruction in it – and love is a force stronger than death. It seeks rebirth and its nature is reincarnation. This force, however, is not limited to activity among rational beings such as humans but extends to all levels of creation – even the mineral world.²²

Kowalski describes various levels of love – starting with the one that appears in the kingdom of plants and animals and which is understood as the most primitive and selfish, ending with spiritual love that covers the entire universe.²³ Only love in the physical dimension is available to animals, which has a creative power, the power to renew the species. Kowalski devotes a lot of space to the descriptions of the ways and limitations within which such love works in the plant world. It describes, *inter alia*, love-hate relationships that allow the preservation of one's offspring by producing toxins that kill foreign pollen.²⁴ At higher levels of development, there is altruism, love for the species, and further – the love of the entire Universe, which exceeds selfish motives. In addition to the sensual love that is characteristic of the lower forms of existence, there is also a much stronger spiritual love. The higher in evolution, the more “love cleanses itself, becomes more powerful, becomes capable of the highest altruism, sacrifice for the benefit of an individual or country, or a lofty idea, often turning from an original, instinctive feeling to a flame of pure spirit.”²⁵ It is the creative element in all areas of human activity – from art, science, through law, to religion. The personification of perfect love is the Spirit from whose impulse the universe arose. Love is therefore not only a Cosmic law, the principle of existence, but in a way the Creator, although Kowalski also describes it as the greatest gift of the Creator.²⁶

But how does this image relate to the meaning of love as a feeling between two people? First of all, not everything we call love is love – it is often just an apparent instinct

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, 16–7.

²³ Kowalski, „Miłość,” 17–20.

²⁴ *Ibid.*, 18–9.

²⁵ *Ibid.*, 20.

²⁶ *Ibid.*, 17.

rooted in nature. True love is one that exhausts itself on one person and is so selfless that it places the happiness of the other person above their own. According to Kowalski, such love between a woman and a man is a reflection of spiritual love. It appears like a lightning bolt – “it is not a false flame of smoldering feelings, fading away in the wind of the first adversities, and the heat that burns through the human heart; it is not merely a saturation, but a message to higher ends; it is not the word of the world, but the mind of the Spirit; an echo going into the immortal distance from the beating of two hearts, the fulfillment of longings that have accumulated in the human soul for centuries.”²⁷ Undoubtedly, in this perspective, love is something that goes beyond the limits of one life and death. Kowalski believed that every human being on earth has a soul mate. Hence the desire to find the perfect sweetheart. As the author writes poetically: “The longing of a disconnected spirit follows us through millions of years and lasts until we find two disconnected poles, to incinerate all feelings in ourselves in a revelation of love.” However, he emphasizes, love between two people, even one that is completely selfless and free from lust, is only a reflection of this perfect love, called omnipotence. Omnipotence leads to rebirth “into a new being for the spirit” and to “being in the immortal infinity.”²⁸

The soteriological dimension of love is important here because it not only allows one to be reborn in the spiritual world, but is the highest and most important goal in life. Love is also the original source from which everything flows and to which it finally flows. It is also interesting that a man who experiences omniscience (and it is possible on earth, Kowalski claims) gains the opportunity to develop intuition and other elements of transcendental cognition.²⁹ Bearing in mind that Kowalski was the President of the Metapsychic Society in Warsaw, his ideas regarding the theoretical foundations of the manifestation of psychic abilities had to be taken into account in the community. For Kowalski, love itself is a process that is constantly taking place in the universe. It constitutes, together with death, the dynamics of the universe which is driven by it like a perpetual motion machine. Thanks to the approach of two principles – female and male – this process can be realized. It is within its framework that God is born from the connection which consists in the complete interpenetration of these elements with one another. Love is therefore something that precedes God in the order of existence. The coexistence of love and death, or death in the name of love, is the principle of development and progress. A higher principle must give up part of its essence for a lower principle to exist. This in turn

²⁷ Ibid., 48.

²⁸ Ibid., 67–8.

²⁹ Ibid., 67.

sacrifices itself so that the lowest souls could participate in the cycle of reincarnation to rise again from the lowest to the highest. Kowalski places man in the very center of his system and considers his path towards higher stages of development to be a significant contribution to the construction of the universe. This anthropocentric concept places the greatest emphasis on the spiritual work of every human being and the cultivation of omnipotence. Omnipotence is the secret of the highest goal of life – liberation from the chains of matter and return to the homeland of the Spirit.

THE FORCE THAT REDEEMS

Jan Bloch also wrote about the redemptory aspect of love. In 1939, the Hejnał [The Bugle Call] – which was the name of a journal and a publishing house – published his small book *Mistrz Mówi. Kultura Miłości* [The Master Speaks. Culture of Love, 1939].³⁰ The author of the text was an extremely colorful character. The son of the famous Jan Bogumił Bloch (1836–1902), an entrepreneur and banker, he was involved not only in industry and in breeding of racehorses, but also in Spiritualism and Theosophy. He supposedly became interested in broadly understood Esotericism during his stay in Brazil and Argentina. He published a number of esoteric writings. Józef Chobot in the introduction to the book mentions some of Bloch's works on this subject, including *Chrześcijańska wiedza tajemna, Jak Chrystus zdobywa Wschód*, and *Życie Pana Jezusa według widzeń Akaszy* [Christian Secret Knowledge, How Christ conquers the East, or the Life of the Lord Jesus according to the Akashic vision]. Bloch wanted to acquaint the reader with the hidden side of Christianity, his work was an interpretation of the so-called "Christian occultism." This book is a kind of inspired letter or message that is communicated by "The Great Spirits from Beyond." According to Chobot, Bloch was one of the links between Humanity and the World of the Spirit. From the perspective of the Wisła esotericists, he was considered a member of the group of selected great spiritual teachers, as evidenced by the way in which the editor of the Bugle Call journal describes his life and activity in the field of esotericism.³¹

At the beginning of his work, Bloch emphasizes: "God is Love – she is the queen of the world. Love is the greatest power – it is omnipotent, it gives birth to worlds, it is beautiful and it leads to perfection."³² Love is a creative force. It is characteristic, however, that, according to the author's words, love is both God and Jesus Christ, and that it can manifest

³⁰ Jan H. Bloch, *Mistrz mówi: Kultura miłości* (Wisła: „Hejnał”, 1939).

³¹ Józef Chobot, „Wstęp,” in J. H. Bloch, *Mistrz mówi*, 2.

³² Bloch, *Mistrz mówi*, 2.

itself under both of these forms. Additionally, it functions as a kind of force, a principle of reality: "Love is both Strength and Power over Powers, from it comes power and strength, because the Father, who is Love, is also Omnipotence, and all his Omnipotence and Wisdom were born in him out of his Love."³³ Bloch also states: "Everything passes, has its end – only God and Love are eternal, because these two words are synonyms. For God is not only Love Himself, but also the whole Love of the world. Love in creation is God's activity in His child, and its level is varied and there are thousands of shades of it depending on the perfection of the instrument through which the Creator works."³⁴ This dimension of love as the principle of the world and something eternal is similar to Kowalski's concept outlined earlier. Bloch does not stop at identifying God and Love, in his inspired text he mentions various types of it. For example, love for another human being, which he describes as tenderness, is not for him the same as true love – available to human individuals. True love overwhelms everything; then each person is loved without exception, although he is seen with all the advantages and disadvantages. The path of love also leads to God. It leads through the development of individual levels of love, building it in yourself through successive stages such as pity, mercy and tenderness, and then true, all-embracing love.

Love is the principle of the world, but also creativity is its trait. One of her creations is Beauty. For Bloch, nature is perfectly beautiful, but this can only be perceived as a result of practice and cultivating true love in oneself. To see beauty is to be in harmony, to feel an integral part of the entire universe. Silence, peace, harmony are the elements from which strength and power, as well as joy and healing, wisdom and knowledge arise. All this happens thanks to Love.³⁵ Bloch proves that every human being should be guided in his life by love and strive for all-embracing love. An example should be taken from Christ, but the author also gives other recipes to achieve the state of true love (Bloch 1939, 6–8) – these rules are based primarily on the internalization of love, nurturing it in your soul. An impulse flow from the inside and activates the process of spiritual development, i.e., as the author understands it, opening oneself to the action of love in man. The love felt by people necessarily comes from God, because he is the Love of the world and it is through love that you can rise to the Creator; "to facilitate this task for you, the Father descended into the Son, who is the personification of all the Father's Love. you can

³³ Ibid., 8.

³⁴ Ibid., 5.

³⁵ Ibid., 13–5.

ascend easily with your heart."³⁶ Moreover, Bloch points to love as the only factor through which one can come to God. The author definitely rejects reason and knowledge as a possible way to get to know the divine essence, i.e. paths characteristic of many other esoteric currents. Interestingly, although Bloch focuses on love, also in his work we can find a chapter devoted to the colors of the aura observable by clairvoyants, and specifically the desired changes in the aura of the student developing under the guidance of a spiritual master. As can be seen, this aspect of considerations related to emotions and feelings was developed in various esoteric groups.

A vivid interest in the soteriological function of love in the milieu of esotericists from Wisła is evidenced by the publication of the Polish translation of the text *Miłość wybawieniem* [Love as the Salvation] by Albin Valabregue (1853–1937), a French playwright. Again, there is a call to love, which is to lead people to salvation. Christ is her personification and he, as the judge, in the hour of judgment, will hold people accountable only on the basis of love. The world is to be saved through love. Another voice on this matter was Chobot's article entitled *Miłość i małżeństwo* [Love and marriage] published in the monthly *Odrodzenie* [Rebirth].³⁷ Despite the fact that the author discusses in it for the most part love between two people, he finally concludes that the key is to discover a higher love in oneself. Knowing it is achieved, similarly to Bloch's philosophy, by going through various stages and practicing "lower", or rather less perfect, kinds of love. According to the author, love is a condition for rebirth, it is also a signpost that man can use to seek salvation and wander in both the material and astral world, full of dangers. Love is the mystery of being, revealed to us by Christ, who brought us from God the highest commandment of love for your neighbor, saying: "Yes, also love one another as I have loved you" – this love, divine, angelic, pure and solar, opens the gates of eternity for us according to Chobot.³⁸

Another author who wrote about Love as a Cosmic law was Józef Domżał. He believed that "The Great Synthesis of the Teachings of the Master of Life and Death, the Greatest Law of the Cosmos – Love, is a universal principle of life in all its manifestations and in all worlds of the Great Space, that Love binds the worlds together and throws them into the Great Ocean of Absolute Life, that with the great fire of Love, they purify themselves and save all the worlds that once were, are and will be, that only the Great Love can reveal all secrets, solve all puzzles and problems such as: philosophical, ethical,

³⁶ Ibid., 24.

³⁷ Józef Chobot, „Miłość i małżeństwo,” *Odrodzenie: Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia człowieka i badaniem zjawisk duchowych* 1, no. 9 (1921): 5–6.

³⁸ Ibid., 6.

economic, financial, political, etc., all in general, which has ever disturbed, disturbs or will disturb the thought of intelligent beings."³⁹ Undoubtedly, here too, love is understood as the fundamental principle of life, a cosmic strength and a path to salvation.

In texts related to the Wisła milieu, love was often identified with the highest divine being, the first cause, from which the cosmos arises and from which worlds are born. It was also understood as an actively working principle that permeated everything – much like God in the pantheistic concept. It cannot, however, be treated here as an independent principle, which is absolutely guiding the universe; the development of the doctrine of love in this vision of mystical Christianity finds its fulfillment in Jesus Christ as the Cosmic Savior.

CONCLUSION

Selected examples of ideas functioning in esoteric discourses at the beginning of the 20th century show that, on the one hand, the thematic scope of the analyzed motifs was very broad, and on the other – that the same or very similar themes appeared in various authors, often in ideologically separate groups. For example, the emotionally tinged colors of the aura, visible to clairvoyants, appear both in Theosophists and Spiritualists, and the theme of love as a principle ruling the world in various forms can be found both in pantheistic currents and Esoteric Christianity. The literature of esoteric circles offered explanations of problems, such as marriage problems, which were also written about in various guides and magazines. However, the hypotheses put forward in the esoteric literature and the ranges of conclusions presented there went far beyond explanations of the "incompatibility of characters" kind; the causes of the problems were sought in the offenses of previous lives accumulated in karmic debts. From the surveyed writings published by esotericists of this period, we can learn that the visions of self-salvation propagated in various circles through the cognition of the nature of reality, mystical experience or gnosis are not paths leading to liberation as much as Love – which is both the goal of the process of evolution and the means to achieve it.

³⁹ Józef Domżał, „Przyjdźmy i oglądajmy!” *Odrodzenie: Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia człowieka i badaniem zjawisk duchowych* 2, no. 4 (1922): 3.

WITCHCRAFT, MAGIC AND THE ESOTERIC IN THE WORKS OF THE CAVENDISH FAMILY

LISA HOPKINS

The Cavendishes of Bolsver and Welbeck were an aristocratic English family who in the seventeenth century produced several writers including William Cavendish, earl, later marquess, and finally duke of Newcastle, who wrote and collaborated on plays; his second wife Margaret, a prolific and now much-studied author in a variety of genres; and his two daughters by his first marriage, Lady Jane Cavendish and Lady Elizabeth Brackley, who wrote poems and collaborated on a play and a pastoral. Both Margaret Cavendish and William's younger brother Sir Charles Cavendish were also interested in philosophy and science, and this aspect of the family's intellectual interests (which included correspondence with Descartes, Mersenne and Gassendi and a personal friendship with Thomas Hobbes, who tutored William Cavendish's cousin and namesake the earl of Devonshire) has been well explored. What has been less noted, however, is how often witchcraft, magic, and the esoteric crop up in the lives and writings of the Cavendishes. This essay traces elements of that presence.

After the Restoration Margaret Cavendish famously attended a meeting of the Royal Academy; she was particularly interested in atomism, and in her play *The Convent of Pleasure* the Prince compliments the heroine Lady Happy on her knowledge of astronomy:

My shepherdess, your wit flies high,
Up to the sky,
And views the gates of heaven
Which are the planets seven.¹

In her own eyes, Margaret was a scientist and philosopher, and despite the scorn of some of her contemporaries, modern critics are prepared to take her claims to that status seriously;² however she had friends who believed in witches,³ and her childhood home of

¹ Margaret Cavendish, "The Convent of Pleasure," in Hero Chalmers, Julie Sanders, and Sophie Tomlinson, eds., *Three Seventeenth-century Plays on Women and Performance* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 4.1.47–50.

² See for instance Lisa Walters, "Epicurus and Gender in the British Newcastle Circle: Charleton, Hobbes and Margaret Cavendish," in Lisa Hopkins and Tom Rutter, eds., *A Companion to the Cavendishes*

Colchester was the base of the witchfinder Matthew Hopkins. During the Civil War William's fellow royalist commander Prince Rupert had a dog which was believed to be magical;⁴ its death at Marston Moor was blamed by some for the disastrous Royalist defeat there which drove William into exile, and a contemporary cartoon showed Rupert mourning over its corpse in the habit of a Catholic priest and sporting donkey ears, as if he had been the victim of a Bottom-like transformation.⁵ Above all, the Cavendishes' homes in Derbyshire and Nottinghamshire were situated in an area marked by underground landscapes with supernatural associations. The idea of the Seven Wonders of the Peak District, first referred to in the fourteenth century by the monk Ranulph Higden, was revisited first by William Camden and then by Thomas Hobbes in *De Mirabilibus Pecci: Concerning the Wonders of the Peak in Darby-shire* (1636). Hobbes's list included his pupil the earl of Devonshire's home Chatsworth House, two "miraculous" fountains, St Anne's Well in Buxton and the Ebbing and Flowing Well at Tideswell, and three subterranean spaces, Poole's Cavern near Buxton, Peak Cavern in Castleton, and the chasm at Eldon Hole.⁶

I have argued elsewhere that ideas about mines and caves in the sixteenth and seventeenth centuries fall roughly into three broad categories: they are seen as places for illicit meetings, as doors to the underworld, and as sources of wealth.⁷ The cave known as the Devil's Arse, at Castleton in Derbyshire, was not only one of the Wonders of the Peak and a celebrated tourist attraction, visited by both Ben Jonson and Mary, Queen of Scots, but also famous as a gathering place for gypsies.⁸ In the 1638 play *The Seven Champions of*

(Leeds: ARC Humanities Press, 2020), 181–98, accessed August 9, 2022, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/43071>.

³ See James Fitzmaurice, "Margaret Cavendish and the Cultural Milieu of Antwerp," in Hopkins and Rutter, *Companion to the Cavendishes*, 176. The Cavendishes lived in the Rubens House at Antwerp, where they may have encountered esoteric ideas: Brandie R. Siegfried, "'Soulified': Cavendish, Rubens, and the Cabbalistic Tree of Life," in Brandie R. Siegfried and Lisa T. Sarasohn, eds., *God and Nature in the Thought of Margaret Cavendish* (Aldershot: Ashgate, 2014), 185–208.

⁴ Patrick Morrah, *Prince Rupert of the Rhine* (London: Constable, 1976), 105.

⁵ The image is reproduced by Lucy Worsley in *Cavalier: The Story of a 17th-century Playboy* (London: Faber and Faber, 2007), 166.

⁶ Roly Smith, *Wonders of the Peak Then and Now* (Sheffield: Byway Publications, 2018), 9.

⁷ Lisa Hopkins, "What Lies Beneath," in R. S. White, Christa Jansohn, and Richard Fotheringham, eds., *Shakespeare's World: World Shakespeares. Proceedings of the VIII World Shakespeare Congress 2006* (Newark: University of Delaware Press, 2008), 87–97.

⁸ See David Mayall, "Egyptians, Land-Pirates, Moon-Men and Vagabonds: The Gypsy in Early Modern England," chap. 3 in *Gypsy identities 1500–2000: From Egipcyans and Moon-men to the Ethnic Romany* (Routledge, London, 2001).

Christendom, published under the name of a 'J. K.' who has been tentatively identified as John Kirke, the Clown speaks of "my magnanimous Master [St George], whom I lost in the devils arse of Peake".⁹ John Freehafer, who dates the play to 1613–14 and ascribes it to Wentworth Smith rather than John Kirke, suggests that the reference to the Devil's Arse "may be connected with the disclosure in 1610 that the cavern in Derbyshire was a meeting place for 'the Rogues of the North part'".¹⁰ Such a use is also noted in the Jackman's song from Ben Jonson's masque *The Gypsies Metamorphosed*:

From the famous *Peake of Darby*
And the *Deuills arse* there hard by,
Where we yearelie keepe our musters,
Thus th' *AEgyptians* throng in clusters.¹¹

Some years earlier, Samuel Rid in his *Martin Mark-all* had explained why the Devil's Arse had acquired this reputation, calling it a cave:

Where at this day the Rogues of the North part, once euerie three yeares assemble in the night because they will not be seene and espied, being a place to those that know it verie fit for that purpose, it being hollow, and made spacious vnder ground, at first by estimation halfe a mile in compasse, but it hath such turnings and roundings in it, that a man may easily be lost, if hee enter not with a guide.¹²

It is, therefore, not only its size but also its distinctive topography that fits it for the meetings which Jonson describes.

Jonson, however, also offered other associations for the Devil's Arse. Later in *The Gypsies Metamorphosed*, he relates how the cavern got its name because the famous rogue "Cock-Lorell" would need to have the *Diuell* his guest, / And bad him into the Peake to dinner."¹³ Drayton echoes this idea, having his personified Peak declare that the Devil's Arse is so dark and cold "That *Acheron* it selfe, a man would thinke he were / Immediately

⁹ John Kirke, *The Seven Champions of Christendom* (London: J. Okes for James Becket, 1638), sig. fol. 3r.

¹⁰ John Freehafer, "Shakespeare's *Tempest* and *The Seven Champions*," *Studies in Philology* 66 no. 1 (1969): 87–103.

¹¹ Ben Jonson, "The Gypsies Metamorphosed," in *Ben Jonson*, eds. C. H. Herford, Percy Simpson, and Evelyn Simpson, vol. 7 (Oxford: The Clarendon Press, 1950), 569.

¹² Herford, Simpson, and Simpson, *Ben Jonson*, 10:617.

¹³ Herford, Simpson, and Simpson, *Ben Jonson*, 7:601.

to passe, and stay'd for *Charon* there",¹⁴ something underlined by the fact that in popular folklore, mine spirits tended to be black.¹⁵ This takes us to another recurrent idea associated in this period with caves, that they were entrances to the underworld. This is why Drayton has the Peak apostrophise the famous cavern of Elden in the following terms:

For *Elden* thou my third, a Wonder I preferre
Before the other two, which perpendicular
Dive'st down into the ground, as if an entrance were
Through earth to lead to hell, ye well might judge it here.¹⁶

Finally caverns, whether natural or manmade, were sources of wealth. Bolsover's 'twin', Peveril Castle, was located in the Derbyshire village of Castleton, where one of the many caverns was the only known source of the precious mineral known as Blue John, and both the Peak and the Pennines were celebrated for lead mines, as Drayton pointed out in *Poly-Olbion*:

...the *Peake*, whose dreadfull Caverns found,
And Lead-mines, that in her, doe naturally abound,
Her superficies makes more terrible to show:¹⁷

The lead mines also get a mention in Jonson's *The King's Entertainment at Welbeck*, where Accidence recounts the Wonders of the Peak in ways that pretty much sum up the three ideas which are central to early modern conceptions of caves:

Saint Anne of Buxstons boyling Well,
Or *Elden* bottomlesse, like Hell:
Pooles-hole, or *Satans* sumptuous Arse,
(Surreverence) with the Mine-mens Farce.
Such a light, and metall'd Dance
Saw you never yet in *France*.
And by Lead-men, for the nonce,
That turne round like grindlestones:

¹⁴ Michael Drayton, *Poly-Olbion* (London: 1612), 26: 419–20. <https://poly-olbion.exeter.ac.uk/the-text/full-text/song-26/>, accessed August 16, 2022.

¹⁵ See Diane Purkiss, *Troublesome Things: A History of Fairies and Fairy Stories* (London: Allen Lane, 2000), 212.

¹⁶ Drayton, *Poly-Olbion*, 26: 439–43.

¹⁷ Drayton, *Poly-Olbion*, 23: 175–77.

Which they dig out fro' the Delves,
For their Bairnes-bread, Wives, and sell's.

Jonson here gestures briefly towards the idea of the infernal in "*Elden* bottomlesse, like Hell", and also imagines the caves as a place where the "minemen" can meet socially as well as for work, but it is clear that the wealth to be extracted from the mines is at the forefront of his thoughts.

In the case of the Cavendishes, the source of the family money was William's grandmother Bess of Hardwick (who has incidentally been portrayed as a witch in a short story by Susanna Clarke,¹⁸ and whose third husband Sir William St Loe was believed to have been poisoned by a brother who dabbled in alchemy),¹⁹ and she had extensive interest in lead mines; there were also rumours of a "golden hill" in the area, though not surprisingly this eluded identification.²⁰ Bess and her fourth husband George Talbot, 6th earl of Shrewsbury, had been the gaolers of Mary, Queen of Scots, and while in their care Mary had paid many visits to the spa at Buxton, whose waters might variously be understood as either blessed by St Anne, mother of the Virgin, or naturally therapeutic. A strong local tradition holds that while at Buxton Mary also visited Poole's Cavern, another of the Peak District's underground landscapes, though David Templeman notes that such an excursion "is not mentioned in any letters appertaining to the Buxton visits" and "would have been highly dangerous, as the entrance in Tudor times was on a narrow path at the side of a hill."²¹ Mary too was drawn into rumours of esoteric connections since her third husband Bothwell was accused of practising magic.

Both Bolsover Castle and the prehistoric cave dwellings at nearby Creswell Crags feature witch-marks used by seventeenth century builders.²² Those at Creswell Crags, which

¹⁸ Susanna Clarke, "Antickes and Frets," in *The Ladies of Grace Adieu* (London: Bloomsbury, 2006).

¹⁹ Mary S. Lovell, *Bess of Hardwick: First Lady of Chatsworth* (London: Little, Brown, 2005), 154–55.

²⁰ Talbot Papers, Ms 3201, fol. 5.

²¹ David Templeman, *Mary, Queen of Scots: The Captive Queen in England 1568–87* (Exeter: Short Run Press, 2016), 106.

²² John Charlesworth, "Decoding the witch marks deep inside the caves at Creswell Crags," *Museum Crush*, 2019, October 10, <https://museumcrush.org/decoding-the-witchs-marks-deep-inside-the-caves-at-creswell-crags/>; the earliest visible date is 1505, see David Clarke, "Marks of the Witch: Britains Ritual Protection Symbols," *Fortean Times* no. 392 (2020): 36–43, https://shura.shu.ac.uk/26362/1/036_FT392.pdf; Alison Fearn and Linda Wilson suggest that "palaeographically and stylistically these [marks] appear 17-th century" (Alison Fearn and Linda Wilson, "Which Marks? Recent Press Coverage of a Cave Filled with 'witch marks' Misses the Point," *History Today* 69, no. 8 [2019]: <https://www.historytoday.com/history-matters/which-marks>). For more information and a 3D reconstruction see <https://unltdbusiness.com/>

are considered to date from “the 16th century onwards”, include PM, which may stand for Pace Maria, and WV, thought to indicate Virgin of Virgins. There is a particularly high concentration in Robin Hood Cave and one may signal an entrance to hell, an idea also associated with the Devil’s Arse cave in nearby Castleton. At Bolsover Castle, they seem to have been designed to protect not only humans but horses, animals to which William Cavendish was devoted (he was famed for his horsemanship and prided himself on introducing the art of *manège*, or dressage as we might now term it, to England) and which were considered to be in danger of being hag-ridden.²³ The Bolsover witch-marks include circles and hexagons and cluster round doors and windows; the very high windows in the Riding School must have been difficult to reach, but Cavendish would certainly have considered the accommodation of his prized horses as being of primary importance, so the effort would have been worth it. I have argued elsewhere that “women of the Cavendish-Talbot family interacted with the edge of Christendom through the creation of hangings and other wall decorations”,²⁴ including the portal figures which William’s grandmother Bess of Hardwick created for Hardwick New Hall; since the marks in the Riding School and elsewhere appear to have been part of the original design for the building, William may have been working on a similar principle. Witches’ marks are also to be found in the Star Chamber,²⁵ which takes its name from a starred ceiling whose design hints at the interests of alchemists and astrologers, and one also wonders whether it is purely coincidence that the two principal elements of Cavendish iconography were the nowed snake and the stag, given that “Aldhelm, abbot of Malmesbury and bishop of Sherbourne (639–709), can be found commenting on how houses of prayer and residences for students now occupied the locations where the pagan had once worshipped

hidden-witch-marks-revealed-thanks-to-hallam-lecturer/ and Jason Daley, “You Can Now Explore a 3-D Model of Cave Covered in Creepy ‘Witches’ Marks’: Visitors Spotted Hundreds of Etchings Designed to Ward Off Evil While Exploring a Cave in England’s Creswell Crag”, *Smithsonian Magazine*, November 6, 2019, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/you-can-now-see-cave-full-creepy-witches-marks-3d-1-180973484/>, accessed August 16, 2022.

²³ “Don’t Scare the Horses: Unpicking 17th-century Protective Graffiti at Bolsover Castle’s Riding School,” *The Past*, October 27, 2018, <https://the-past.com/feature/dont-scare-the-horses-unpicking-17th-century-protective-graffiti-at-bolsover-castles-riding-school/>.

²⁴ Lisa Hopkins, *The Edge of Christendom on the Early Modern English Stage* (Berlin: De Gruyter, 2021), 205.

²⁵ “Spotlight On Bolsover Castle,” *English Heritage*, accessed August 9, 2022, <https://www.english-heritage.org.uk/visit/inspire-me/spotlight-on/spotlight-on-bolsover/#:~:text=This%20curious%20set%20of%20concentric,mark%2C%20or%20witches%27%20mark.&text=The%20marks%20are%20difficult%20to,to%20highlight%20them%20more%20clearly.>

the snake and the stag".²⁶ Such emblems were certainly well suited to a family whose residence bore signs of protection against witchcraft.

Bolsover also incorporated design elements from both Inigo Jones's sets for *The Masque of Oberon*²⁷ and the symbolically charged buildings of *The Faerie Queene*, and Crosby Stevens argues for the presence of alchemical imagery in some of the iconography and suggests a cross-reference to Ben Jonson's *The Alchemist*.²⁸ She notes too that "Mathematics, astrology and alchemy were recurring themes in plays and masques associated with [William] Cavendish",²⁹ in particular, *The preparation for a feast* mentions "Mr. Keplors Humor / For Alcumye. and his other Phanseyes"³⁰ (fancies is a key Cavendish word,³¹ and 'Mr. Keplor' refers to Johannes Kepler) while Matthew Steggle observes that the plot of William's play *Wit's Triumvirate* is clearly borrowed from *The Alchemist*.³² Witches feature in the antimasque of the household entertainment *A Pastoral*, written by William's two elder daughters Lady Jane Cavendish and Lady Elizabeth Brackley, being used to figure the wickedness of Parliamentary opposition to Charles I,³³ and there is also a song about witches in their play *The Concealed Fancies*.³⁴ The younger of the sisters, Elizabeth, was already married (although still living at home) and her husband had played the younger brother in Milton's *Comus*, a story of enchantment and magical transformation; *The Concealed Fancies* may lack the sophistication of *Comus*, but it

²⁶ Alexandra Walsham, *The Reformation of the Landscape: Religion, Identity, and Memory in Early Modern Britain and Ireland* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 29.

²⁷ Crosby Stevens, "Oh, to make boards speak! There is a task: Understanding the Iconography of the Applied Paintings at Bolsover Castle," *Early Modern Literary Studies* 19, no. 2 (2017): 12, <https://extra.shu.ac.uk/emls/journal/index.php/emls/article/view/339/287>; The extensive illustrations in this article offer an unrivalled opportunity of understanding both the interior and exterior of the castle.

²⁸ Stevens, "Oh, to make boards speak!," 60 and 71.

²⁹ *Ibid.*, 210.

³⁰ Lynn Hulse, ed., *William Cavendish: Dramatic Works* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 30.

³¹ See for instance James Fitzmaurice, "Paganism, Christianity, and the Faculty of Fancy in the Writing of Margaret Cavendish," in Siegfried and Sarasohn, *God and Nature in the Thought of Margaret Cavendish* (Aldershot: Ashgate, 2014), 77–92.

³² Matthew Steggle, "William Cavendish: Amateur Professional Playwright," in Hopkins and Rutter, *Companion to the Cavendishes*, 77; see too Tom Rutter, "The Cavendishes and Ben Jonson," in Hopkins and Rutter, *Companion to the Cavendishes*, 107–25.

³³ Jane Cavendish and Elizabeth Brackley, "A Pastoral," in *The Collected Works of Jane Cavendish*, ed., Alexandra G. Bennett (London: Routledge, 2018), 79–81.

³⁴ Jane Cavendish and Elizabeth Brackley, *The Concealed Fancies*, ed., introd. Daniel Cadman (Sheffield Hallam University, 2015), 2.3.63–71, <https://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/renplays/ConcealedFancies.pdf>.

makes similar use of place. There is a particularly strong correspondence between the language of the play and the Little Castle's twin closets, the Heaven Closet and the Elysium Closet, which show the Christian and pagan versions of heaven respectively – although the presence of pagan deities in the Elysium Closet led the nineteenth-century vicar of Bolsover to refer to it as the Hell Closet, and even the Heaven Closet contains some surprisingly secular details, such as an angel carrying the score of a song about Robin Hood. When the character known only by the abbreviated speech prefix Sh. says to her lover, the Elder Stellow, "Oh, friend, I have been in hell!" (5.1.10), she could be emerging from the Elysium Closet, and like the Elysium Closet the play has a number of references to pagan deities and eschatologies. One of the two suitors, Presumption, says of Tattiney "I would have her possessed with a little Cupid if I could" (1.1.8). The other suitor, Courtly, suggests that this must mean that Presumption's intentions are not honourable, but Presumption denies this and declares, "I hope Cupid will be the gentleman-usher to Hymen" (1.1.10). There is a markedly ecumenical feel to the play; Presumption may swear "By the Gods" (2.2.17), but if he proposes to marry he can only do so by Christian rite. Nevertheless there is some notably pagan imagery: Courtly assures Luceny "But still I'm offering at your shrine" (4.1.29) and she says to him

I wonder what's the cause about you go
Thus to profane my sacred priesthead so
(4.1.39-40)

When Courtley says that Presumption must be the first to divulge the name of his mistress, Presumption exclaims "What! Must I be St George?" (1.1.37), equating himself with the hero whose story opens Spenser's *The Faerie Queene* (Spenser's poem in a sense was family history for the Cavendishes because the character of Duessa is an obvious portrait of Mary, Queen of Scots, long-term captive of William's grandmother Bess of Hardwick and her fourth husband the earl of Shrewsbury.³⁵ An interest in romance in general and in Spenser in particular is signalled early in *The Concealed Fancies*. A particular parallel is with the house of Alma, who, like the sisters, is associated with courtship, being

³⁵ See for instance John Staines, *The Tragic Histories of Mary Queen of Scots, 1560–1690* (Farnham: Ashgate, 2009), chap. 4.

wooded of many a gentle knight,
 And many a Lord of noble parentage,
 That sought with her to linck in marriage.³⁶

Like the sisters, too, Alma lives in a castle distinguished by its symbolic architecture:

The frame thereof seemed partly circulare,
 And part triangulare, O worke diuine;
 Those two the first and last proportions are,
 The one imperfect, mortall, foeminine;
 Th'other immortall, perfect, masculine,
 And twixt them both a quadrate was the base,
 Proportioned equally by seuen and nine;
 Nine was the circle set in heauens place,
 All which compacted made a goodly diapase.
 (2.9.22)

A striking feature of Bolsover was (and is) the intersection of regularly patterned oblong and square rooms with the round pillars and semicircular vaults of the square Pillar Chamber in particular (the Terrace Range is also punctuated by hemispherical protrusions whose purpose appears to be purely decorative). It may also be suggestive that Alma is the head of the House of Temperance, and the decorative scheme of the first room entered by a visitor at Bolsover was predicated on an equation of William Cavendish himself with the qualities associated with temperance: the three other humours are visually depicted, but to make the scheme complete, he himself was required to be present to identify the fourth and most congenial of them. (Temperance was also the name of one of Bess of Hardwick's daughters, who died as a child.)

There are also clear signs of what we would now call magical thinking in a rather different text written by a member of the family: *Natura Exenterata*, a book of recipes and remedies compiled by William's first cousin Alethea Talbot, countess of Arundel. An ointment for a green salve "must be made between *May* and *Bartholomew Tide*", while "An Ointment for an Ach, Rheum or swelling in the joints, made with swallows. By Mrs. Kempe" stipulates: "(*Memorandum* the Swallows may not touch the ground)."³⁷ These

³⁶ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton (London: Pearson, 2001), 2.9.18. All further quotations from the text will be taken from this edition and reference will be given in the text.

³⁷ [Alethea Talbot, Countess of Arundel and Surrey], *Natura Exenterata: Or Nature Unbowelled by the Most Exquisite Anatomizers of Her* (London: H. Twiford, G. Bedell and N. Ekins, 1655), 83 and 34.

hover between alchemy and proto-science, while others are more openly esoteric: we are told of "A good Salve for Bruises and Wounds, called, *Gratia Dei*" that "This Salve (as it is reported) was revealed unto King *Alexander* by an Angel" (3), and a remedy "For the falling Evill" promises that "the skull of a dead man, whereon Moss groweth, being taken and washed very clean, and dried in an Oven, and then beaten to powder, will cure this infirmity be the disease never so antient, but the skul must be of one that hath been slaine, or died suddenly, or of one that was hanged" (267). "Another for the bleeding of a wound" reads simply "Write these four letters, *A O G L* with the blood of the wound, about the wound" (67); A and O perhaps stand for Alpha and Omega, and the whole is likely to have either a religious or a quasi-magical significance, or perhaps both.

For all their interest in science and experiment, then, the Cavendishes also rubbed shoulders with the magical and the esoteric. Their doors and windows were guarded by witch-marks; their recipes and remedies had strange origins and might be accompanied by things that sound almost like spells; their household entertainments spoke of alchemy and magic; and the very ground on which they walked lay over abodes of devils and entrances to the underworld. In these progressive and enlightened seventeenth-century aristocrats we see the residual force of older and darker interests.

“THOUGH CHANGED HERSELF, PRESERVES HER LOVE UNCHANGED.”
NARRATION THROUGH BODY LANGUAGE IN
EARLY MODERN ILLUSTRATED EDITIONS OF OVID’S *METAMORPHOSES*

GYÖNGYVÉR HORVÁTH

INTRODUCTION¹

Finding new ways of being expressive, effective, and original in rendering the Ovidian verses in pictorial ways, painters and printmakers of the Renaissance often enhanced the use of body language in the illustrations of the *Metamorphoses*. In the visually presented versions of these complex mythological stories, the various forms of gestures, looks, touches, and body poses of the protagonists are vital elements of a narrative scenario. Their recognition and decoding reveal the identity of the characters, show their actions, expose their emotions, and clarify their intentions, that is, help making sense of the pictorial narrative. These elements constitute a huge arsenal of non-verbal tools of communication that highlight the potential of narrativization and extend the dramatic efficacy and diegetic realm of the depicted stories. Among these elements *gesti amorosi*;² the delicate gestures of love, like shared eye contacts or tactile elements, deserve a special place as they are the apparent signs of intimacy and form part of the artistic repertoire indicating the body in love.

The survival of ancient myths in art through the medieval times and the revival of classical mythology in different forms in the Renaissance have been the subject of study

¹ I want to express my gratitude to Géza Galavics and the Isabel and Alfred Bader Scholarship I received in 2013–14, which enabled me to begin to study mythological illustrations. My work could have been absolutely not possible without the help of scholars who sent me their works, the assistance of the Library of the Museum of Fine Arts in Budapest, websites in the grey zone, and Tamás Kálmán. I thank them all. I also want to express my thankfulness to György Endre Szőnyi for his friendship and encouragement.

² *Gesti Amorozi: The Body Language of Love in Renaissance Art* was the title of a session at the 2014 conference of The Renaissance Society of America held in New York, for which the earlier version of this paper was written. See the description of the session at <https://arthist.net/archive/5541> and the session details at https://cdn.ymaws.com/sites/rsa.site-ym.com/resource/resmgr/RSA_2014_NYC_Conference_Prog.pdf.

in art history for long and produced an enormous quantity of papers,³ however, it has been only in the recent decades that certain aspects of this almost boundless topic came into focus, some on the waves of feminist art history: illustrations of mythological texts, especially the reception of Ovid's poetry and the *Metamorphoses*,⁴ book illustration and print culture,⁵ the role and function of amorous tales in art, gestures in art,⁶ art and private life,⁷ objects made for domestic context or for marriage rituals or ceremonies,⁸ or profane and erotic art.⁹ Nonetheless, we still know little about how these ancient stories are put in action in a pictorial story and how certain visual elements contribute to the understanding of visual narration.

This paper offers a close examination of body language in the illustrations of two love stories, that of Orpheus and Eurydice (Book X) and Venus, Mars, and Vulcan (Book IV) rendered in a few remarkable examples of Ovid's *Metamorphoses* from the late fifteenth and sixteenth centuries, and argues that body language adopted in these depictions is de-

³ To mention here only a few contributions, see for example Erwin Panofsky and Fritz Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art," *Metropolitan Museum Studies* 4, no. 2 (1933): 228–80; Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (New York: Harper & Brothers, 1961); and Luba Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

⁴ See for example Bodo Guthmüller's publications, or more recently Barbara Weiden Boyd, ed., *Brill's Companion to Ovid* (Leiden / Boston / Köln: Brill, 2002); Alison Keith and Stephen Rupp, eds., *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe* (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007).

⁵ See Grażyna Jurkowlaniec and Magdalena Herman, eds., *The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Multiplied and Modified* (New York and London: Routledge, Taylor and Francis, 2021).

⁶ Jan Bremmer and Herman Roodenburg, eds., *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991), esp. Peter Burke, "The Language of Gesture in Early Modern Italy," in Bremmer and Roodenburg, *A Cultural History of Gesture*, 71–83.

⁷ See for example: Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace* (New Haven / London: Yale University Press, 2008) and Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture and the Family* (New Haven / London: Yale University Press, 2004).

⁸ Andrea Bayer, ed., *Art and Love in Renaissance Italy*, The Metropolitan Museum of Art, New York, exhibition catalogue (New Haven / London: Yale University Press, 2008).

⁹ See the following volumes: Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999); Joanne Bernstein, Martin Kemp and Marina Wallace, eds., *Seduced: Art and Sex from Antiquity to Now*, Barbican Gallery, exhibition catalogue (London: Merrel, 2007); James Grantham Turner, "Profane Love: The Challenge of Sexuality," in Bayer, *Art and Love in Renaissance Italy*, 178–227; Linda Wolk-Simon, "Rapture to the Greedy Eyes: Profane Love in the Renaissance," in Bayer, *Art and Love in Renaissance Italy*, 43–58.

signed to advance the process of narrativization of the human body. The two stories represent reciprocal love in which gestures are not ceremonial but private and are guided by desire. One is about the enduring marital love, the other tells about irresistible affection. In both stories the fate and tragedy of the lovers are related to the power of vision and touch: the first is about the forbidden sight that failed to be controlled, the latter is about the controlling power of gaze that punishes illicit touch. None of these situations are as definitive as in classical Hollywood cinema, for which Laura Mulvey proposed a dichotomy of gender roles: the male is active and is the source of desire, while the female is passive and is the object of desire.¹⁰ Yet, it is true, as Margaret Olin claims, that the gaze establishes power relations,¹¹ because the local value of the gestures and the gaze, as the analysis will show, for each character is different.

OVID, BOOK, ILLUSTRATION

Ovid's *Metamorphoses* is a unique example of narrative poetry that became the most fundamental direct or indirect source of mythological love stories depicted in Western art since the Renaissance. Ovid's masterpiece, arranged in fifteen books, was written in Latin hexameters in the time of emperor Augustus, but was finished while the poet was in exile at the periphery of the empire, excluded from the lively literary life of ancient Rome. The recurring theme of the *Metamorphoses* is love, as if the poet transformed the longing for his hometown into yearning for love. The body of the text consists of an interconnected sequence of many well-known passionate love stories, that of Myrrha, Ariadne, Pygmalion, Danae, Apollo and Daphne, Narcissus and Echo, Perseus and Andromeda, Jupiter and Ganymede, to mention a few, or those that will be closely studied here, the ill-fated couple of Orpheus and Eurydice and the amorous triangle of Venus, Mars, and Vulcan. The Roman poet testifies his deep knowledge in human nature and emotions when he presents issues of gender, eroticism, and sexuality in an astonishing variety of faces love and affection have – from romantic and enduring relations through playful love and love of purely erotic nature to the obsessive, cruel, aggressive, and even forced love. Ovid's approach that presents the "wide gamut of possibilities, covering the full

¹⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989), 14–26, and esp. 19–24.

¹¹ Margaret Olin, "Gaze," in Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1996), 327.

range from quasi-divine and ethically impeccable human beings to bestial and blasphemous” is labelled as an “anthropological” interest in humanity”.¹²

Its title, meaning *Transformations*, is a linking motif reoccurring throughout the book and suggests that some protagonists, mostly at the closure of their story, are transformed into another entity thus becoming a deity, an animal or a flower, a stone, or a stellar constellation. These individual tales of love and transformation are integrated into a thematically and chronologically continuous grand narrative,¹³ a loosely framing mythological chronicle. Ovid did not invent all the myths but relied on various earlier sources of the pagan gods and goddesses of mythology, for example on Virgil’s *Aeneid*, and probably on oral tradition.¹⁴

However, there is no such thing as “Ovidian narrative.” Neither as literary material nor as illustrations are the stories of the *Metamorphoses* solid or unchangeable entities; rather, we should imagine them as huge and perpetually changing living organisms. They are like a rhizome in a Deleuzian sense, a nonlinear net of stories that emerge from an indefinite past, got assembled at a certain point of history and phrased masterfully by Ovid, and later appeared in various forms, “multiplied and modified,”¹⁵ and have found their path to contemporary culture.¹⁶ Through the medieval times some copies of the *Metamorphoses* were available,¹⁷ they were read and studied for educational and rhetorical purposes. They were also copied in monastic scriptoria and from the early 14th century got translated into French and Italian vernacular.

The readers of the Middle Ages, however, were not passive but responded with commentaries; the translated versions were also paraphrased or reinterpreted for their contemporary audience. Surely, Ovid’s skill of modelling basic life situations in his poetic material with wit, irony, and eroticism made the *Metamorphoses* popular, but there was more to it. Partly as a reaction to the medieval production of the *Bible moralisée*, the text

¹² Ingo Gildenhard and Andrew Zissos, *Ovid, Metamorphoses, 3.511–733: Latin Text with Introduction, Commentary, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions* (Cambridge: Open Book Publishers, 2016).

¹³ See more on the content and narrative structure of the *Metamorphoses* in *Ibid.*, chap. 3.

¹⁴ On the surviving versions of the *Metamorphoses* see John Richmond, “Manuscript Traditions and the Transmission of Ovid’s Works,” in Boyd, *Brill’s Companion to Ovid*, 472.

¹⁵ As in the title of Jurkowlaniec-Herman’s book in note 5; see also Ralph Hexter, “Ovid in the Middle Ages: Exile, Mythographer, and Lover,” in Boyd, *Brill’s Companion to Ovid*, 416.

¹⁶ The exhibition *From the Library: The Transformation of Ovid’s Metamorphoses*, Washington, National Gallery, 2013, examined exactly this proliferation of Ovid’s poetry.

¹⁷ For the medieval versions of the *Metamorphoses* and their reception see Richmond, “Manuscript Traditions,” 443–57, and Hexter, “Ovid in the Middle Ages.”

of the *Metamorphoses* was also shortened and interpolated with allegorical and moralizing verses. The idea behind was of a typological nature, that the transformations of pagan gods were able to reveal the doctrine of the true religion, Christianity. This is the reason some scholars see the *Metamorphoses* as a "mythological prefiguration of the New Testament,"¹⁸ or as the "pagan Bible of the Middle Ages."¹⁹ Vulgarization also meant that Ovid's stories became available not just for the well-educated people who read Latin in the monasteries or at courts, but for the wider urban audience.

Over the course of the 14th century, the French tradition produced three important moralizing versions, some of which copies were illustrated and used for preaching. The first is the *Ovide moralisé*, a moralizing adaptation of Ovid's poetry with Christian interpretation and erotic overtones written between 1315–18 by a Burgundian anonymous author. This French vernacular version is approximately six times longer than Ovid's original. The *Ovidius moralizatus* is a shortened Latin version supplemented with extended moralizing-allegorical commentaries authored by Pierre Bersuire around 1340 at the Avignon papal court, and the third is *L'Épître d'Othéa* by Christine de Pisan around 1400, also in French, the first example we will examine later in detail.

In Italy, Ovid's poetry was revived and cherished by humanist scholars, who contributed to the rich and diversified afterlife of the *Metamorphoses* with a few moralizing or vulgarized editions. Giovanni del Virgilio's *Allegoriae Ovidianae* is based on his lectures held at the University of Bologna in 1320, it is a paraphrased version with commentaries and is focusing more on the narrative and erotic aspects of the text.²⁰ Soon after, in the 1330s, Arrigo Simintendi translated the *Metamorphoses* into Florentine vulgare in prose. For the Italian humanist Giovanni dei Bonsignori, who made his new translation into prose between 1375–1377, it was easier to follow Virgilio's text version than the Latin original, to which he added allegorical comments in order to make it appropriate for Christian teachings. Bonsignori's version gained such a popularity that even a century later it seemed vendible, Giovanni Rosso published it in Venice in 1497 as *Ovid Meta-*

¹⁸ Carla Lord, "Three Manuscripts of the *Ovide Moralisé*," *The Art Bulletin* 57, no. 2 (1975): 161–62.

¹⁹ Hexter, "Ovid in the Middle Ages," 431. On the moralizing tradition of Ovid, see Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 91–9.

²⁰ See Dieter Blume, "Visualizing Metamorphosis: Picturing the *Metamorphoses* of Ovid in Fourteenth-century Italy," *Troianalexandrina* 14 (2014): 185; and Giuseppe Capriotti, "Ovid's Hercules in 1497: A Greek Hero in the Translation of the *Metamorphoses* by Giovanni Bonsignori and in His Woodcuts," in Arlene Allan, Eva Anagnostou-Laoutides, and Emma Stafford, eds., *Herakles Inside and Outside the Church: From the First Apologists to the End of the Quattrocento* (Boston: Brill, 2020), 272.

morphoseos vulgare.²¹ It was printed as a block-book and a series of woodcut illustrations were added to the text. Two of these woodcuts will be examined closely here.

The extremely rich and diverse tradition of illustrations in the *Metamorphoses* that made a rare appearance in the manuscripts of the 14th century, spread in the 15th century, and flooded the print editions from the 16th century onwards, gave its rhizomatic character an additional complex component. This explosion could not have happened without the technical innovation in image-making that radically changed not just the market but the relation to images in general. Manuscripts illumination meant unique colourful hand-painted pictures for a selection of stories and were usually framed with decorated pages for luxury editions. In the early days of printing, illustrations were woodcuts, like those in Bonsignori's 1497 edition. In these block-books, where both images and texts were carved to woodblocks, pictures dominated the text in page display and that brought the text-image relationship to a new level. However, the woodcut-technique, which is characterized by rough outline drawings modelled with cross hatchings or parallel lines, was soon replaced by copper-engraving and then etching, both of which enabled more refined line structures and tonal effects but still lacking colouring. In illustrated printed books paper progressively substituted parchment, and books became easier to produce and cheaper and that started off their mass production. Mostly due to their narrative content, the illustrated editions by the 16th century gained such popularity that the *Metamorphoses* was once called the painters' Bible.

Mass production is not just reproduction, but it is replication and recycling as well. Images became transferable and were freely used. The compositions that appeared in one edition turned up in another, sometimes modified, mirrored, or cut, and also details were added or omitted. It is often difficult to trace down their pathway because print editions circulating in Europe were so expansive and prolific that their full inventory is still not available. Privately owned books²² also transformed the viewership into a more intimate and deeper emotional experience.

The viewers' mind, even in the Middle Ages, is not a blank paper that confronts illustrated books of mythological stories with zero pre-existing knowledge. The audience that appreciated, bought, owned, or read books was more or less the same who had access to or commissioned works of art for private use, mostly the clergy, the nobility, and the urban elite. Mythology-themed narratives were an essential source for non-religious

²¹ Capriotti, "Ovid's Hercules in 1497," 273.

²² See more on the "two iconic circuits", private and public, in Carlo Ginzburg, "Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration," in *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John Tedeschi and Anne C. Tedeschi (Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1986), 79.

painting in the form of storytelling panels or cycles, portraits disguised as mythological characters, and also appeared on precious objects in domestic environments: in 15th-century Tuscany homes, for example, on majolica dishes, childbirth bowls and trays (*scodelle*), and especially headboards for beds (*spalliere*) and front panels or lids of marriage chests (*cassoni*). In this context, works of art related to love and mythology offered a subject to contemplate on the nature of love and fate, and were exemplars of moral teachings.

Giving a visual form of any story is always an interpretation. Illustration is a transmedial phenomenon, it is a genre where images and texts are juxtaposed and create meaning together. But that does not necessarily mean that they are perceived in that manner. Illustration used to be regarded as subordinate to the text, but it is indeed an interdependent relation based on their shared content. Because of their different assets, they contribute to meaning differently. In a narrative sense, illustrating the *Metamorphoses* meant creating long and complex narrative cycles with a unified context and similar environment in which each episode had to be meaningful in its own. As Ovid's poetry is full of actions, the painters and engravers also concentrated on actions and that often resulted in images with multiple scenes and repeated figures. Depicting transformations, which were not always essential either for the written or the visual story, was another challenge.

What illustrations added to the stories of the *Metamorphoses* is primarily the faces and figures of the characters and the specificity of their detailed visual environment in which the degree of detail often exceeded the text. Artists in these illustrations rarely modified radically the skeleton of the given tale, however, adding or omitting certain episodes indeed effected the course, the outcome, and the meaning of the story. Furthermore, the artists' task was the visual rendition of the emotional content. The diverse feelings of the heroines and heroes and the complex psychological mechanisms these stories operate with need a full arsenal of refined details, first of all eye contacts, gestures, and touches. Dieter Blume thinks that the depiction of feelings and mental states in individuals and in groups were the reason why these mythological stories gained a renewed significance in the era.²³ In his words, "visualizing the Ovidian narrative in such a way that they not only allow readers to follow the complex actions retold in the fables but also to internalize their dramatic and emotional content."²⁴

²³ Blume, "Visualizing Metamorphosis," 184.

²⁴ Blume, "Visualizing Metamorphosis," 192.

THE STORY OF ORPHEUS AND EURYDICE

The emotional content of the story of Orpheus and Eurydice is rendered elegantly, with spectacular grace and dignity in the illumination Liédet Loyset made for Christine de Pisan's *L'Épître d'Othéa*, a moralizing version of the *Metamorphoses* (Fig. 1). Pisan's text was extremely popular at the Burgundian court for which she worked as a poet around 1400, so Liédet, a few decades later, turned the story into a medieval romance and transferred the plot into a French contemporary context. This current, lavishly decorated luxurious manuscript was most probably made in the studio of the scribe Jean Miélot for



Fig. 1. Liédet, Loyset: Orpheus and Eurydice, c. 1460, parchment. Christine de Pisan: *L'Épître d'Othéa*, Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels MS 9392 fol. 73v.

Philip the Good, to whom he was a secretary from 1449. Although the text endowed the Ovidian story with allegorical meaning, the illustration is relating the classical tradition to the contemporary chivalric culture, in which "ancient deities masquerading as chivalrous knights and well-bred damsels."²⁵ The use of contemporary costumes is a clear indicator

²⁵ Lord, "Three Manuscripts of the *Ovide Moralisé*," 170.

of this disguise. Eurydice has a raised hairline and wears a fashionable *escoffion*, a double horn-like head-dress, a less exaggerated version of what the lady has in Petrus Christus's *St. Eligius* (1449, New York, Metropolitan Museum of Art), or in which Isabella of Portugal is portrayed (Rogier van der Weyden, c. 1450, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).

The story tells about the newly married Eurydice who is beaten by a serpent, her husband is in despair to regain her dead wife and submerges into the underworld. Eurydice is released under the condition that Orpheus should not turn his eyes backward, but he fails. Neither the initial episode, nor the closure is depicted in Pisan's version, instead, the focus is on the allegory of Hell's Mouth represented as a huge fiery red throat of an amorphous monster accompanied with some agitated devils. The ambivalence of being in and out of inferno is reflected in Eurydice's position: her body is physically out, but one of the devils is still grabbing her arm and neck. Her pose, gaze, and gestures are deliberately directed toward Orpheus, they share eye contact and gently touch each other's hand. This is a more informal and intimate sign of togetherness than the solemn gesture of superimposed hands in Jan van Eyck's *Arnolfini portrait* (1434, London, National Gallery). Liédet's colourful illumination particularly emphasizes the exchange of looks and touch in order to establish the narrative junction and express the characters' emotional bond.

The couple appears twice in the same landscape setting, that is, the scene is illustrated as a continuous narrative, a manifestation of an ancient narrative technique not unusual in Pisan's books. The avant-garde filmmaker Sergei Eisenstein identified this technique as montage. The phenomenon is studied at length from the point of reception aesthetics by Marilyn Desmond and Pamela Sheingorn, the authors of *Myth, Montage & Visuality*. They argue that "The reader/viewer of the Othea experiences the visual bricolage as montage, a visual arrangement in which meaning is derived from unexpected juxtapositions."²⁶ On their second appearance, the couple, as Ovid describes, "took the up-sloping path through places of utter silence, a steep path" but instead of "indistinct and clouded in pitchy darkness"²⁷ they walk in a bucolic landscape that does not indicate sad ending. The unequal power of the male and the female gaze is encoded in the story, however, this illustration, apart from showing Eurydice behind of Orpheus, does not reflect this.

²⁶ Marilyn Desmond and Pamela Sheingorn, *Myth Montage, & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture: Christine de Pizan's Epistre Othea* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), 6, 84–98.

²⁷ Ovid, *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, rev. G. P. Goold, The Loeb Classical Library (Cambridge, London: Harvard University Press, 2004), 69.

While the illumination in Pisan's manuscript reinterpreted the Ovidian story by presenting it as an example of chivalric love, Bonsignori's woodcut brings the story back to antiquity and puts more emphasis on the complex actions by giving a rather logical arrangement (Fig. 2). The woodcut is from the first illustrated Italian edition of the *Metamorphoses*, the *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* published in Venice in 1497 in which

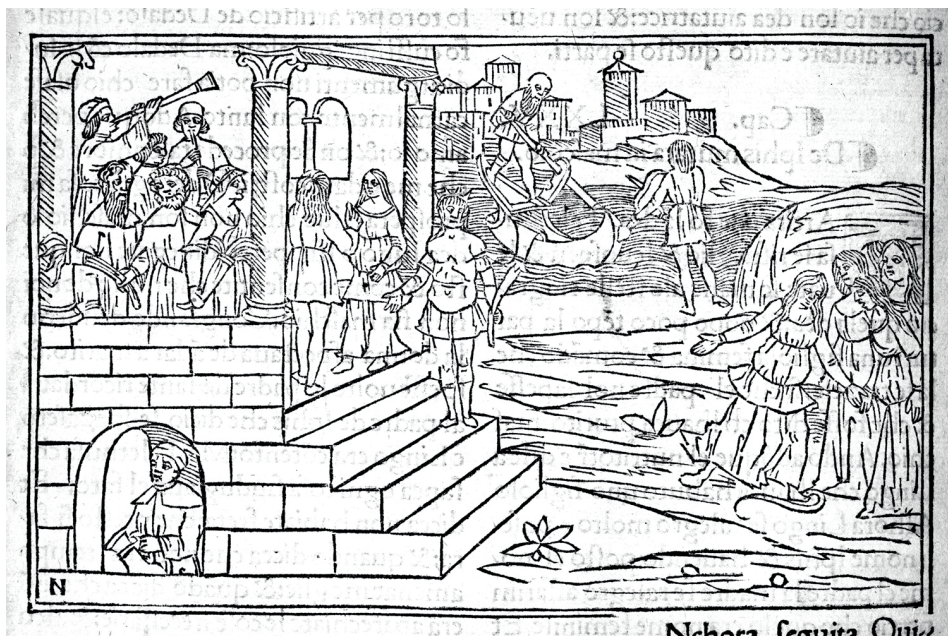


Fig. 2. Orpheus and Eurydice, 1501 (after 1497 edition), woodcut. Giovanni Bonsignori: *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venice. New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.16.

the text was based on Giovanni Bonsignori's vernacular paraphrase, and has recently been attributed to the monogrammist 'N' based upon a signature on the lower left side.²⁸ The position of the prints vary from page to page, the rectangular framed images are embedded into different sections of the page covering the width of the two text columns. Giuseppe Capriotti describes this book as "a very important edition that shows the interest of the wealthy merchant class in elegant volumes composed of three elements: the prose narration of Ovid's tales, an allegorical comment and the woodcut illustrations that accompany many episodes."²⁹

²⁸ Capriotti cites Pesavento, "Ovid's Hercules in 1497," 274n17.

²⁹ *Ibid.*, 273.

Although the iconography of these topics was not yet fully established by the 15th century, the images that accompany the poems may be extremely complex in a narrative sense. Narrative complexity is reached with an increasing number of episodes following the scheme of continuous narration. The episodes are visually related, because they share the frame outside and landscape setting inside. The internal episodes structure the pictorial space and form an additional narrative system of which this Venetian edition is famous for.³⁰ Master N's rather rational arrangement covers three episodes, the introduction of the characters, the incident, and the reaction to it, the spatial arrangement is directed left-right-back. The first episode on the left is the wedding scene, where Hymen, the king of marriage acts like a ceremony master with a torch. The marriage scene, not detailed in Ovid, is celebrated with guests and musicians and wine from a cellar underneath. The two protagonists Orpheus and Eurydice stand under an elevated porticus, facing each other, their body poses suggest that they are a couple who are taking vows by touching their right hands. This is the only indication of their close relationship. From here the story goes downwards both symbolically and physically. Eurydice in the right is with a group of naiads when she suffers the fatal bite. Furthest, both in time and in space, Orpheus is waiting at the shore of Styx for the ferryman to cross the river and take her wife back. Clothes and architectural elements suggest that the engraver placed the story in the ancient past but depicted only the first half of the story leaving the outcome to the imagination of the viewer. Bonsignori's moralizing allegories from a century earlier left no trace on Master N's illustration of this pagan myth.

Monogrammist N's action-centred approach to visual narration, as compared to Liédet's illustration, has two main reasons: one is pictorial, the other is technical. The pictorial tradition of mythological paintings in Italian art was earlier cherished by *cassone* paintings, and their longitudinal form enhanced narratives with multiple actions in a horizontal arrangement. A close example is Jacopo Sellaio's three *cassone* paintings from the 1470–80s in which the episodes are Death of Eurydice, Orpheus's descent to Hades, and Orpheus charming the animals by playing the lyre.³¹ The change in expression is partly due to the change of technique. In the first printed editions of the *Metamorphoses* the pictures are woodcuts being a rather new technique for book illustration. It is a difficult technique that results in relatively rough images reduced to outline drawing and lacking colour. These are rather small, often palm-size depictions with limited tools for

³⁰ See for example the illustrations for the story of Callisto, Myrrha, or Atalanta and Hippomenes.

³¹ Now the pieces are in Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen), Kyiv (Khanenko Museum), and Vienna (Collection Count Lanckoronski).

expression and are less capable of giving the nuances of facial expressions. This makes almost impossible for the early illustrations to compete in subtlety of expression with contemporary mythological fresco cycles.

The 16th century illustrated print editions of Ovid's *Metamorphoses* are mostly based on Italian rather than French versions of the story. In the first half of the century, similarly to Bonsignori's edition, facial expressions and gestures are rather schematic and typical instead of being individual, like in the 1526 Paganini³² or in the 1540 Bindonibus versions.³³ In the subsequent editions, beginning with that of Bernard Salomon's in 1557,³⁴ the three-scene iconographic type is established, already seen in Sellaio; these cycles, the 1563 Virgil Solis,³⁵ the 1582 Jacobus Micyllus,³⁶ and the 1591 Pieter van de Brocht³⁷ clearly imitate the design of the Salomon edition and only minor changes occur in the composition, for example showing the scene in reverse, adding or omitting smaller episodes and details. It is only after the mid-16th century, from Lodovico Dolce's 1553 edition³⁸ onwards, that the new type of subtle body language appears in the illustrations of the *Metamorphoses*, where more emotions, different psychological states, and individual feelings can be detected.

By the time Antonia Tempesta's etching *Orpheus Looking Back at Eurydice* was published in 1606 (Fig. 3),³⁹ the style of rendering body language changed drastically: the gestures became intensive, the figures and other beings were vivid, and movements became more and more expressive. Both the Pisan and the Bonsignori illustration left the story open ended, however, Tempesta chose to present the most dramatic moment of the couple's life, the ending. Orpheus is granted the chance of saving his wife if he could refrain from looking at her until he reaches sunlight again. However, he could not bear the suspense. He is looking back timidly but idly, not yet recognizing the price of his gesture; his face does not bear any emotional value. On the contrary, Eurydice's intense gesture conveys the horror of the moment when she realizes she is lost forever. Despite its size, it is a perfectly detailed depiction. Tempesta, just as his painter contemporaries, uses light and shade for intensifying the dramatic value of the scene. The passage, the

³² Latin edition, published by Alessandro de Paganini, 1526.

³³ Latin edition, published by Bernadinum de Bindonibus, Venice, 1540.

³⁴ Bernard Salomon's cycle for *La Métamorphose d'Ovide figurée* (1557, Lyon, repr. 1583).

³⁵ Illustrations of Virgil Solis from 1563.

³⁶ Illustration by Jacobus Micyllus, Leipzig, Johannes Steinmann edition, 1582.

³⁷ Antwerpen, 1591.

³⁸ Lodovico Dolce, *La Transformationi di Metamorphoseos* (Venice, 1553).

³⁹ Most probably it was made around 1585 and was available to other engravers as models.

entrance of hell where the couple stand is dark, but, surprisingly, the underworld itself is not. The monsters, the hands of which again grab Eurydice's body, recall medieval imagination and are the additions of Tempesta's ingenuity.



Fig. 3. Antonio Tempesta: Orpheus Looking Back at Eurydice. *The Metamorphoses of Ovid*, pl 91. etching, 1606. Second edition. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Fund (65.37.174). photo © Museum Associates / LACMA

Exaggerated gestures that involve the entire body are already part of the formal language of the Baroque. Eurydice's raised hands suggest loss, fear, horror, and grief. A similar gesture of arms as an expression of bereavement is renowned from Caravaggio's monumental altarpiece, *The Entombment of Christ* painted around 1603 for the Santa Maria in Vallicella in Rome, now in the Vatican. Caravaggio adopts an analogous gesture as the closure of a sequential accumulation of the emotions of mourning. Tempesta, originally a painter from Florence mastered in battle scenes, came to Rome in order to get more commissions. Surely, he was well acquainted with the arsenal of visual effects

every successful painter of the period owned to astonish and emotionally affect his viewers. He was praised even by the art critics of the era for his invention and effective communication, which is never an easy accomplishment. Critics of our time acclaim his “attempt to maximize a sense of vitality and movement” and further, “when his subjects required drama, he was able to give them the furious energy that remains an impressive achievement even today.”⁴⁰ Aby Warburg traced back the origin of this gesture to the ancients and called it *pathos* formula. This visual code is “therefore not intended to be an impassive depiction of a gesture, but rather as a device to keep an emotion alive in the collective memory and reactivate the feeling of empathy from which it originated. Thus, the formula becomes part on an archive of emotions that survive through the ages.”⁴¹

THE STORY OF VENUS, MARS, AND VULCAN

It is not a coincidence that the Renaissance was a period when works of art that capture feelings of love and sensuality were promoted again. This is the era that elevated the human body to be an object of art and overshadowed the sense of shame associated with it in the Middle Ages. Profane, or earthly love complemented heavenly love or sacred love, interpreted in a religious context. These two concepts of Venuses were described by Marsilio Ficino.⁴² In the late fifteenth and sixteenth centuries, there were two very opposing tendencies in art. On one hand, the church, weakened by the reformation, was in control of the visual representations of the body: immodesty and nudity were prohibited.⁴³ On the other hand, there was a clear demand from both the secular and the church elites for highly eroticised imagery. Privately commissioned monumental fresco cycles were bringing the ideal of love disguised as mythological stories in palaces of Italy, the most famous ones were Agostino Chigi’s Villa Farnesina in Rome and the more explicit erotic depictions in Palazzo del Té in Mantua.

Therefore, the representation of Venus, a synonym of female beauty for centuries, was not beyond controversy. Her figure was not just eroticized but often politicized, to cite Barbara Kruger’s famous 1989 poster, her body was a battleground. There were times

⁴⁰ Michael Bury, “Antonio Tempesta as Printmaker: Invention, Drawing and Technique,” in Stuart Currie, ed., *Drawing, 1400–1600: Invention and Innovation* (Aldershot: Ashgate, 1998), 193, 195.

⁴¹ Giuseppe Capriotti, “The Pain of Ancient Gods and Heroes: The Use of Raised Arms as *Pathosformel* in Giovanni Antonio Rusconi’s Xylographs for the *Transformationi* by Lodovico Dolce,” *Icon: Journal of Iconographic Studies, Iconography of Pain* 12 (2019): 114–15.

⁴² See Katherine Crawford, “Marsilio Ficino, Neoplatonism, and the Problem of Sex,” *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 28, no. 2 (2004): 3–35.

⁴³ See Ginzburg, “Titian, Ovid,” esp. 78–80, and Sez nec, *The Survival of the Pagan Gods*, 264–66.

when Venus's name was imposed on almost every painted naked female figure and was a label on the door left open to nudity, eroticism, and carnal love. Venus even made it to the Vatican, in a bath (*stufetta*) decoration designed for high church officials.⁴⁴ The erotic nature of her affair with Mars, described only briefly in the *Metamorphoses*, gave opportunity to more explicit representations of sexual activity celebrating the joy of flesh. When the liaison was discovered, Venus's husband, Vulcan caught them with a net of threads placed over their bed and also brought other gods to humiliate the lovers. In this story, touch is the evidence of furtive pleasure and sight serves as a control.

The woodcut depicting the affair of Venus and Mars and its aftermath in the 1497 Bonsignori edition (Fig. 4), is obviously more frivolous in its character than the one of Orpheus and Eurydice, but in a narrative sense it is less ambitious. The rendering of the



Sicōe Alcitoe haue dita la sua
fabula cioe de Piramo Leuco
noe cōincio adire la sua E disse
cū la mia sorela Alcito ha dito de amo
re & io diro anchor de amor E incomicio

puoi che gli fo tornato in sua memoria
Comicio afabricare & alauorare una
rete de filo de azaio e de diamante tanto
sotilissima:chel uiso nō la pōdea discer
nere:si che niūo se faria de q̄lla poduto

Fig.4. Venus and Mars, 1501 (after 1497 edition), woodcut. Giovanni Bonsignori: Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venice. New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.16.

⁴⁴ Wolk-Simon, "Rapture to the Greedy Eyes," 44–5.

episodes follows the direction of reading: cause and effect from left to right. Clearly, this engraver, the third master to work on the illustrations of this book⁴⁵ had a different line of thinking: the composition recalls reliefs of ancient sarcophagi, is spatially linear, and utilizes only the narrow line of the foreground. The two episodes belong to different diegetic realms. Vulcan and the radiant figure of Sun who is warning him about the affair are involved in direct “speech,” the pointed fingers of Sol’s left hand are signs of talking and arguing in a semiotic sense, too, just as Vulcan’s right hand, which is raised in anger. However, the right scene looks like it is presented by an inner narrator, the repeated figure of Vulcan, and the ancient gods – Neptune with a harpoon, Saturn with the scythe, Mercurius with a winged helmet, and probably Cupid with an arrow –, access the *in flagranti* scene like an image, just like the viewers of the book.

The narrative units are clearly determined, the diegetic realms are kept together with body poses, gestures, and glances, and inside the groups are interconnected with characters whose body language refer to each other. For visual signs of love one should turn to the pair of Venus and Mars embracing under the net. This is a real embrace, not just an elegant touch of hands seen earlier in Pisan’s illustration. The mutual affection leaves no space between. They both wear dresses, bodies are not yet exposed, the only off-balance sign toward the eroticized female body is that Venus is barefoot, and Mars is not. But Venus is watching while Mars seems to be immersed in the situation, a moment before they are disarrayed by Vulcan’s revenge. Mars’s left leg crosses Venus’s, a clear indication of a sexual intercourse. Apart from this pose, actions and body movements, instead of being individual, are still rather flat and point primarily toward the purpose of the action.

This body position of Venus in itself was perceived in the Renaissance as uncontrolled, ungraceful, and was thus regarded lascivious and seductive. Since antiquity, the inner state of a depicted figure in art has been revealed through their body movement. But in the Renaissance, codes of behaviour and body movements were already gendered and polarised in both art and society. Sharon Farmor demonstrated that writings on the art of the era used gender-specific vocabulary and made a distinction between proper female and male behaviour and physical movement, which “became a continuous index of the social and ethical self, and subject to intense scrutiny.”⁴⁶ Authors like Ludovico

⁴⁵ The illustrations were made by three different hands, Master “N”, Master “IA”, and an anonymous whose pictures were not signed, see Capriotti, “Ovid’s Hercules in 1497,” 274n17.

⁴⁶ Sharon Farmor, “Movement and Gender in Sixteenth-century Italian Painting,” in Kathleen Adler and Marcia Pointon, eds., *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 131.

Dolce, Giorgio Vasari, Baldassare Castiglione, or Pietro Bembo along with contemporary treatises on dance adopted the terms *grazia* and *leggiadro/leggiadrià*, meaning sweetness or loveliness for women and *gagliardi/gagliardezza*, vigour and virility for more mature men. For women, upright body positions with limbs held closely to the body were suitable to maintain dignity, chastity, grace, and modesty – Eurydice’s figure always fulfils these criteria. Women should have also avoided overtly displayed body and uncontrolled gestures. The body of men, in contrast, were to display athletic movement, virility, physical strength and robustness. These terms were not just used for describing movements in art but to be cultivated in different social interactions and situations like dance. Zorka Z. Filipczak has also found these distinctive female and male qualities to be alive and strong both in art and society. In her book entitled *Hot Dry Men, Cold Wet Women* she examines the contrast of genders through the story of Perseus and Andromeda indicating that these views persisted both in Italy and the Northern region up until the 18th century. “A man’s crucial virtue was bravery... A woman’s main virtue was chastity, which consisted primarily in not-doing.”⁴⁷

But Venus in the illustrations of the *Metamorphoses* is clearly doing something. Her body pose is “inappropriate”, lacking “modesty” and is against the laws of *decorum*; but, fulfilling the very aim of her depiction, is sexually provocative. It was the reason why her and Mars’s head and naked shoulders were erased by an outraged viewer in Pisan’s book leaving only the duvet and some patches for the arriving Vulcan.⁴⁸ In Bonsignori, the bodies are exposed, but not naked. The equilibrium of arousal and modesty is fragile, a few steps further in this direction meant not just nakedness but undisguised depictions of sexual organs and sexual activities. The early modern overture of the new tradition of erotic prints was a set of sixteen engravings known as *I Modi (The Positions)* published in 1524, where sexual positions were camouflaged under mythological scenes. The artists came from the circle of Raphael: the series were engraved by Marcantonio Raimondi after Giulio Romano’s drawings, and Pietro Aretino wrote the accompanying sonnets.⁴⁹ As Carlo Ginzburg has shown, “Sixteenth-century erotic fantasy discovered in classical mythology a ready-made treasury of themes and forms able to be instantly comprehended.”⁵⁰ Indeed, the prints introduced the viewer to the intricacies and acrobatics of carnal

⁴⁷ Zirka Zaremba Filipczak, *Hot Dry Men, Cold Wet Women: The Theory of Humors in Western European Art 1575–1700*, exhibition catalogue (New York: The American Federation of Arts, 1997), 72–3.

⁴⁸ Christine de Pisan, *L’Epistre d’Othéa*, Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels MS 9392, fol 59v.

⁴⁹ See *I Modi. The Sixteen Pleasures: An Erotic Album of The Italian Renaissance*, ed. and trans. Lynne Lawner (Evanston: Northwestern University Press, 1988).

⁵⁰ Ginzburg, “Titian, Ovid,” 80.

love presented by mythological couples. Sexually expressive works of art were present earlier for a limited audience, but print culture brought the availability of erotic imagery to a greater public. Due to the scandals and the censorship of the church, only fragments of the original series have survived, but the *Modi* established a new visual language for eroticism and inevitably became a source of inspiration for later representations. It also marks the starting point of pornography in the modern sense.⁵¹

The *Modi* had a clear effect on later illustrations of the *Metamorphoses* and especially on the love triangle of Venus, Mars, and Vulcan, however, the novelty of Enea Vico's engraving lies not in the naked bodies or the depiction of the practice of lovemaking but in a rare narrative technique with which the scene is presented (Fig. 5).⁵² The engraving is showing the story in form of co-occurring events, but there is an invisible diegetic line



Fig. 5. Enea Vico: Venus and Mars Embracing as Vulcan Works at His Forge. 1543, engraving. New York, The Metropolitan Museum of Art, 49.97.351.

⁵¹ See Talvacchia, *Taking Positions*, as in note 9, and Paula Findlen, "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy," in Lynn Hunt, ed., *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity 1500–1800* (New York: Zone Books, 1993), 49–108.

⁵² On the later states of this engraving the figure of Mars is erased and the position of Venus has changed.

between Vulcan's forge and the bedroom of Venus. The characters own a restricted zone of visibility and activity which is valid only in parts of the composition. Venus and Mars, whose figures recall the similar pose of Paris and Oenone in an 18th century engraving modelled after Raimondi's *I Modi*, are immersed in their intense erotic pleasure but they ignore Vulcan, and Vulcan is busy with hammering the net and does not see them either. There is no interaction, no trespassing between the two segments of the pictorial space. This unique narrative solution sometimes fails even knowledgeable viewers,⁵³ however, narrative cinema recognizes this technique and calls it parallel editing or parallel cut. One paramount example is the climax of Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979), when the execution of Colonel Kurz (Marlon Brando) is alternating with the sacrifice of a water buffalo. This can also be found in religious painting, for example when juxtaposing the scenes of *The Flight into Egypt* and *The Massacre of the Innocents*. The montage technique enables the viewer to become an omnipotent spectator and observe the simultaneity of the episodes.

Enea Vico's engraving offers eroticism that is capable of arousing the viewer, just like Antonio Tempesta's etching (Fig. 6), but this latter artist made one step further toward narrative complexity by integrating all the characters into one scene. The curtain is lifted and opens onto a stage, where Venus and Mars are caught *in flagranti* in close embrace. While Enea Vico's curtain is a decorative element in the bedroom, Tempesta's is a baroque "metacurtain... to stage the desire of the spectator."⁵⁴ Vulcan is about to bring down the metal web to incapacitate Venus and Mars, who, for the first time, respond: their body language clearly articulates their feelings, surprise, scare, and shame. They are mocked by the Olympian gods, appearing as a new element in the upper corner and depicted with vivid expressions. Tempesta's emphasis is on the wide and strong gestures rather than on facial expressions. Although the artist puts the beholders into a position where they see the same scenery as the mythological gods, the latter belong to a different level of spectatorship, their divine gaze owns an annihilating power in which even the god of beauty and the god of war perish.

⁵³ A scholar noted that the engraver "did not succeed in expressing the point of the story," which I doubt (J. L. de Jong, "Olympic Adultery: Italian Escapades of Mars, Venus and Vulcan," in K. E. A. Enenkel and J. L. de Jong, eds., *Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*, *Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture* 70 (Leiden: Brill, 2021), 116. Further, this scene is not a continuous narrative, as stated on page 118, because characters are not repeated.

⁵⁴ Emmanuelle Hélin, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting, and the Idea of Representation in the Seventeenth Century," *Art History* 33, no. 2 (2010): 251.



Fig. 6. Antonio Tempesta: Vulcan Entrapping Mars and Venus, 1606, etching. Illustrations to Ovid's "Metamorphoses". Harvard Art Museums / Fogg Museum, Gray Collection of Engravings Fund, S9.5.2.

In these exquisite examples of the illustrated Ovidian love stories gestures, poses, shared eye contacts, and touches are the most crucial narrative elements that establish group cohesion, indicate purposes, and explain actions. These are more than signs in a semiotic sense, they are components of the visual narrative, their extended function is fundamental to understand and interpret a depicted story. Touch is a gesture that creates emotional connections and equalizes the characters; however, gaze often establishes hierarchic power relations and may have harmful effects. In the first story, Orpheus bears the potential to change Eurydice's fate, but his forbidden look ruins their chance; in the second story the powerful look of the Olympian gods brings shame and ends a secret affair. As the examples show, the illustrations of the *Metamorphoses* in late fifteen and sixteenth centuries cleverly utilized elements of body language to underline the emotional tension of the fables and enfold the narrative. Touch, and especially gaze conveyed not just emotions, but control and power, and for that they inevitably incorporated the human body in the process of narrativization.

CONSTRUCTING GOOD AND BAD “OTHERS” IN CONTEXT-BOUND LATE MEDIEVAL VISUAL CULTURE

GERHARD JARITZ

In his classic from 1991, *Modernity and Ambivalence* that has had a considerable number of re-printings, the Polish-British sociologist and philosopher Zygmunt Bauman also deals with the phenomenon of otherness. He states that, inter alia, “woman is the other of man, animal is the other of human, stranger is the other of native, abnormality the other of norm, deviation the other of law-abiding, illness the other of health, insanity the other of reason, the lay public the other of the expert, the foreigner the other of state subject, and enemy the other of friend.”¹

The creators of an audience for late medieval visual culture, in both the religious and secular spheres, were often interested in using images to articulate social, cultural, religious, and ethnic difference and otherness.² Depending on the general message or evaluation presented in the specific context, depictions tended to be negative, but could also be positive. Such context-dependent evidence sometimes led to a situation in which an “other” person or object that had a negative meaning in one case, and should be avoided or condemned, might in other cases have offered a positive message or even represent an ideal to be followed. In this paper, I will show a number of examples of such context-dependent visual representations of otherness that presented a negative evaluation of someone or something “other”, yet in a different context offered a positive appraisal of this “other.” I will use mainly Central European image material.

Sinners and their symbolic personifications were shown frequently. In this respect, depictions of the Capital Vices can be traced in a number of late medieval image cycles in the public space of churches. One, found as wall paintings in the Saint James parish church of Levoča in Slovakia, depicts among others the deadly sin of lust (Fig. 1) by an embracing couple riding on a sow. The sin represented by the embracing couple, is enhanced by the sow, a symbol that was used regularly in medieval Christian discour-

¹ Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (Cambridge: Polity Press, 1991; repr. 2007), 16.

² See also Gerhard Jaritz, “The Visual Image of the ‘Other’ in Late Medieval Urban Space: Patterns and Construction,” in Derek Keene, Balázs Nagy, and Katalin Szende, eds., *Segregation – Integration – Assimilation: Religious and Ethnic Groups in the Medieval Towns of Central and Eastern Europe* (Farnham / Burlington: Ashgate, 2009), 235–49.



Fig. 1: The deadly sin of lust, wall painting, end fourteenth century. Levoča (Slovakia), Saint James parish church (photo:© Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria)

ses.³ It was connected with lust, and also dirt, with the Jews (the “Judensau”⁴), and sometimes also seen as a dangerous animal (Fig. 2), as here in a votive image from 1513 showing a baby bitten on the head by a sow. All these contexts point to a regular negative perception of this “other” creature by members of medieval society.

From the fifteenth century onwards, however, the positive motif of the spinning sow (“La truie qui file”) was used in manuscripts, woodcuts, and public spaces, which continued in other contexts until the eighteenth century and later.⁵ Some examples are supplemented with text as, for instance, an end-of-the-fifteenth-century, South German, woodcut showing a sow and her children spinning (Fig. 3). The context is supplemented in the added, rhymed, texts: sows and piglets have to do the spinning as it is no longer done by woman. The sow says, inter alia:

³ See Frederick Cameron Sillar and Ruth Mary Meyler, *The Symbolic Pig: An Anthology of Pigs in Literature and Art* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961); Wilfried Schouwink, *Der Wilde Eber in Gottes Weinberg: Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters* (Sigmaringen: Thorbecke, 1985); Milo Kearney, *The Role of Swine Symbolism in Medieval Culture: Blanc Sanglier* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1991).

⁴ See Isaiah Shachar, *The Judensau: A Medieval Anti-Jewish Motif and Its History* (London: Warburg Institute, 1974); Claudine Fabre-Vassas, *The Singular Beast: Jews, Christians, and the Pig* (New York: Columbia University Press, 1997); Birgit Wiedl, “Laughing at the Beast: The Judensau. Anti-Jewish Propaganda and Humor from the Middle Ages to the Early Modern Period,” in Albrecht Classen, ed., *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, Its Meaning, and Consequences* (Berlin: De Gruyter, 2010), 325–64.

⁵ See Maurits de Meijer, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15e tot de 20e eeuw* (Antwerp: Standaard-Boekhandel, 1962), 417–21; Nils Arvid Bringéus, *Volkstümliche Bilderkunde* (Munich: Callwey, 1982), 69–72; Michael Camille, “At the Sign of the ‘Spinning Sow’: The ‘Other’ Chartres and Images of Everyday Life of the Medieval Street,” in Axel Bolvig and Phillip Lindsay, eds., *History and Images: Towards a New Iconology* (Turnhout: Brepols, 2003), 249–76.

Listen, dear sows and dear children: It is just this way and not less. If everybody kept his position, linen would not be as expensive as it is. The world has started with strange customs. Woman is the master and no longer the man. Therefore, do the spinning as I tell you. It is very evil in this world.⁶

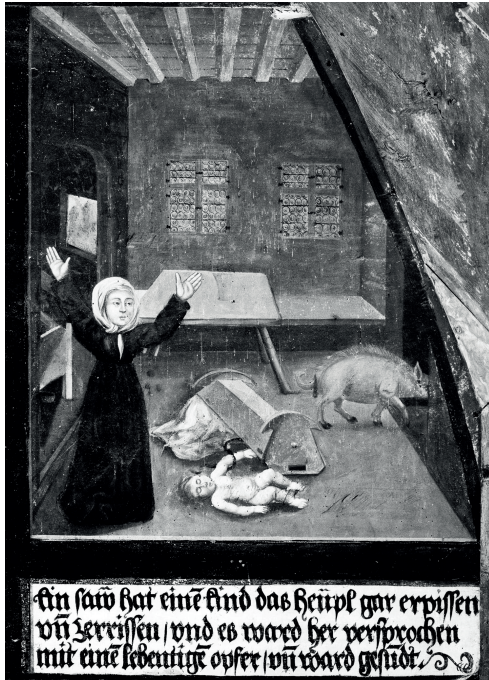


Fig. 2: The Virgin of the pilgrimage of Großgmain in Salzburg province saves a baby bitten on the head by a sow; votive image, panel painting, 1513. Großgmain, parish church (photo: © Institut für Realienkunde, German, end fifteenth century. Vienna, Albertina, University of Salzburg, Austria)



Fig. 3: Spinning sow and piglets, woodcut, South parish church (photo: © Albertina, Vienna) inv. DG1930/221

⁶ Bringéus, *Volkstümliche Bilderkunde*, 70. See also Joseph Chmel, *Der österreichische Geschichtsforscher* (Vienna: Beck'sche Universitätsbuchhandlung, 1838), 118–19; Wilhelm Ludwig Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, vol. 2 (Berlin: Librairie Albert Cohn, 1892), 315; Georg Wickrams Werke, ed., Johannes Bolte, vol. 4 (Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1903), x:

Hort liebe sey und liebe kinder.
Es is wol ia und ist nit mynder.
Hielt ydermann sein rechte stat
so wer so tewr nit die leinwat.

Die welt facht seltzem sitten an.
Die fraw ist herr und nit der man.
Darumb so spind wie ich euch meld.
Es stat fast ubel in der welt.

Translation by the author.

The moral is: "Look at the sows and take them as an example."⁷

This woodcut is an example of the "Battle of the Sexes" theme that was popular around 1500. Here, the "others", that is, the sow and her children, become a positive model, which the beholder certainly did not expect. They are doing what should clearly be done by another group of "others" – women – who, in the text's argumentation, have taken the leading position from men and no longer concentrate on their proper duties, represented by spinning.



Fig. 4: Israhel van Meckenem, The-world-turned-upside-down: the reversal of gender roles; etching, end fifteenth century (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:90Israhel_van_Meckenem_Verkehrte_Welt.jpg; public domain; last access: April 19, 2022)

A negative concentration in both textual and visual representations of this otherness of women trying to seize power from men (especially wives dominating their husbands), was also used particularly from the end of the fifteenth and the first half of the sixteenth century onwards. For instance, the well-known example by Israhel van Meckenem the Younger (1440/45–1503) from the 1490s shows such a world upside down (Fig. 4).⁸ The dominating woman uses a distaff as a sword to control her husband, who has had to take over spinning and lost his underpants, which are being put on by the wife. She is wearing the pants now, that is, she has taken the power.⁹

⁷ "[...] Nempt war vnd beyspil bei den sauenn." (Ibid.)

⁸ For the-world-upside-down motifs in medieval art and literature see, in particular, *David Kunzle, "World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type,"* in Barbara A. Babcock, ed., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), 39–94; Helmut Hundsichler, "Im Zeichen der verkehrten Welt," in Gertrud Blaschitz et al., eds., *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole: Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1992), 555–70; *Christa Grössinger, The World Upside-down: English Misericords* (London: Harvey Miller, 1997); Richard William Hill, "Killer Hares and Talking Apes: Worlds Upside Down in Western Art from the Late Middle Ages to the Early Modern Period," in *The World Upside down / Le monde à l'envers* (Banff, AB: Banff Centre Press, 2008), 14–43; Vincent Robert-Nicoud, *The World Upside Down in 16th-Century French Literature and Visual Culture* (Leiden: Brill, 2018).

⁹ See Gerhard Jaritz, "Die Bruoch," in Blaschitz et al., *Symbole des Alltags*, 392–416.

Problems arise in searching for opposites to such textual and visual representations of the otherness of women, which were connected to the disturbance of order in patriarchal society. The positive otherness of women cannot be traced as a pattern, but only with reference to particular females, most often saintly figures. A good example of this is the Holy Kinship, showing Saint Anne and her daughter, the Virgin Mary, with the infant Jesus, and Anne's apocryphal daughters from her second and third marriages: Mary of Clopas and Mary Salome, who became the mothers of the apostles John the Evangelist, James the Greater, James the Lesser, Simon, and Jude.¹⁰ In these images one sees the positively framed, dominant, position of the women; their husbands, darker in complexion and positioned in the background of the image, are a kind of less relevant, but still necessary, addendum.



Fig. 5: A virtuous lady taming a woodwose, tapestry, Basel, c. 1470. Copenhagen, National Museum (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tugendreiche_Dame_zähmt_Wildmann.png; public domain, last access: April 19, 2022)

Some virtuous courtly ladies were also not to be seen as negative "others." They are powerful over other "others", for instance, over "wild people", in literary texts as well as in

¹⁰ See, especially, Werner Esser, "Die Heilige Sippe: Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden" (Ph.D. diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1986).



Fig. 6: Monogrammist bxg, "Wild family" engraving, c.1475. Vienna, Albertina, inv. DG1928/332 (photo: © Albertina, Vienna)

people of lower status as "others." This was particularly true for peasants, who were occasionally judged as negative "others", but sometimes also considered positive models in particular contexts.¹⁴ The positive perception can be seen especially in the "Labours of

images, particularly tapestries.¹¹ One of the most important examples of this is the famous tapestry from about 1470 showing a virtuous lady taming a woodwose (wild man), produced in Basel and now kept in the National Museum of Copenhagen (Fig. 5). The integrated conversation between them runs as follows:

Woodwose: "I will always stay wild until tamed by a lady."

Lady: "I believe that I will tame you well, as I am justly supposed to do."¹²

In contrast, wild people were sometimes shown as positive and ideal counter-models that represented a domesticity that a degenerated human society should follow. Look at them: Don't wild people represent an ideal family life that is missing in our human world?¹³ (Fig. 6).

Socially higher and dominant groups in late medieval society regularly evaluated

¹¹ For "wild people" see, especially, Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (Cambridge, MA: Harvard University Press 1952; repr. London: Octagon Press, 1970); Timothy Husband, *The Wild Men: Medieval Myth and Symbolism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980); Roger Bartra, *Wild Men in the Looking Glass: The Mythic Origins of European Otherness* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

¹² "Ich wil iemer wesen wild bis mich zemt ein frowen bild. – Ich truw ich wel dich zemen wol als ich billich sol."

¹³ See also Michelle Moseley-Christian, "From Page to Print: The Transformation of the 'Wild Woman' in Early Modern Northern Engravings," *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 27, no. 4 (2011): 432–34.

¹⁴ See Daniela Münkler and Frank Uekötter, eds., *Das Bild des Bauern: Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012), 21–60; Gerhard

the Months"-cycles, which deliver the message and ideal to the beholder that everything should be done in the right way at the right time by the right people.¹⁵ This is mainly represented by peasants' work during the year, on display at public church portals as early as the twelfth century, and also shown later in stained glass windows, in wall paintings, and manuscripts for the elites.

Some manuscripts, however, contain "Labours of the Months" cycles that show peasants acting in a rather negative way, such as a South German or Austrian miscellany from 1475 containing a "Labours of the Months"-cycle. Some of the images show peasants who do their work at the right time, such as harvesting grain in August, and in the right way, but they are not the right people; they are negative "others" (Fig. 7). Looking at their attire, it becomes clear that they do not represent members of a proper peasant commu-



Fig. 7: Labours of the Months, August, "Peasants" harvesting grain, book illumination, South German or Austrian, 1475. Vienna, Austrian National Library, cod. 3085, fol. 7r (photo: © Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria).

nity. The men wear clothing that is more appropriate for young members of the nobility and their servants, and their hairstyle, although disordered, was also characteristic of

Jaritz, "The Material Culture of the Peasantry in the Late Middle Ages: 'Image' and 'Reality,'" in Del Sweeney, ed., *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996), 163–88.

¹⁵ See James Carson Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1938; repr. New York: AMS Press, 1970); Bridget Ann Henisch, *The Medieval Calendar Year* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999); Colum Hourihane, ed., *Time in the Medieval World: Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2007).

young members of the nobility.¹⁶ Thus, in this manuscript example, the otherness of peasants is partly represented in a satiric, negative, way; similarly, sometimes in literary evidence peasants attempt to leave their class to join the nobility.¹⁷



Fig. 8: The “Oriental” murderers of St. Thomas Becket in the cathedral of Canterbury, detail of a Martyrdom of St. Thomas Becket, Michael Pacher, South Tyrol, 1460s. Graz (Austria), Landesmuseum Joanneum (photo:© Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria)

which occurred in the cathedral of Canterbury in England (Fig. 8). The otherness of the saint’s assassins is visualized not only by their activity, but also represented with the help of their orientalized outer appearance. Their clothes do not identify them as actual “orientals”, but definitely refer to their negative act.¹⁸

Orientalism is a group of late medieval “others” more or less regularly represented as negative; they appear in specific contexts in religious and secular images; in religious space they mainly act as torturers in the martyrdom of saints or the Passion of Christ. These “others” are characterized by “oriental” or, better to say, orientalised elements of dress, especially a turban or other orientaling headgear, or a caftan, often mixed with negatively valued Western elements of dress such as, for instance, extremely tight doublets and hoses or pointed shoes.

This orientalization need not have been connected with the orient at all, which sometimes led to the situation that tormentors or torturers of saints were orientalised independently of the region where the martyrdom happened. Such a situation can be recognized in a visual representation of the martyrdom of Thomas Becket,

¹⁶ See Gerhard Jaritz, “The Visual Representation of Late Medieval Work: Patterns of Context, People and Action,” in Josef Ehmer and Catharina Lis, eds., *The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times*, (Farnham and Burlington: Ashgate, 2009), 138–41.

¹⁷ See, e.g., Helga Schüppert, “Der Bauer in der deutschen Literatur des Spätmittelalters: Topik und Realitätsbezug,” in *Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984), 125–76.

¹⁸ See also Jaritz, “Visual Image of the ‘Other,’” 244–46.

Ever and again, however, one has to consider the dependence on context. In this regard, there are also visual representations of positive "orientals", who are to be seen and followed as examples, such as the Three Holy Kings and their entourage at the Nativity or on their journey to Bethlehem (Fig. 9).¹⁹



Fig. 9: Adoration of the Three Magi, detail: King Melchior and the entourage of the kings, panel painting, Vienna, c. 1490. Klosterneuburg, Lower Austria, Austin Canon house (photo:© Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria)

Lastly, Jews in late medieval Christian images were often used as negative signifiers, mainly in the context of the life and Passion of Christ. The visual representation of Jewish "others" was often constructed by making them recognizable, wearing the *pileus cornutus*, that is, the Jewish hat, or having yellow stars or rings attached to their clothes.²⁰

¹⁹ See Gerhard Jaritz, "Late Medieval Images and the Variability of Rituals," in Krista Kodres and Anu Mänd, eds., *Images and Objects in Rituals and Practices in Medieval Northern and Central Europe* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 19–24.

²⁰ For the *pileus cornutus* see different analyses in, e.g., Raphael Straus, "The 'Jewish Hat' as an Aspect of Social History," *Jewish Social Studies* 4, no. 1 (1942): 59–72; Eli Davis and Elise Davis, *Hats and Caps of the Jews* (Jerusalem: Massada, 1983), 28–31; Ruth Mellinkoff, *Antisemitic Hate Signs in Hebrew Illuminated Manuscripts from Medieval Germany* (Jerusalem: Center for Jewish Art / The Hebrew University of Jerusalem), 31–4; Norman Roth, "Christian Europe: The Jewish Hat," in Roth, ed., *Medieval Jewish Civilization: An Encyclopedia* (New York: Routledge, 2003), 173–74; Eric Silverman, *A Cultural History of Jewish*

Differences, variations, and developments, however, can be recognized in Christian visual culture. The *pileus cornutus*, for instance, could be used to label positively evaluated Jews in Old Testament scenes (Fig. 10). Images based on the New Testament developed and changed in this respect around the mid-fourteenth century. Until then, at least in German



Fig. 10: Return of the Spies from Canaan (Numbers 13, 25–26), wall painting, c. 1460. Brixen (Bressanone, South Tyrol), cathedral (photo:© Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria)

and Austrian art, the visual representation of some positive figures like Saint Joseph,²¹ shown wearing Jewish hats, seems to have been legitimate, such as in the context-bound “Return of the Holy Family from Egypt to Israel” in Austrian *Bibliae Pauperum* of the first half of the thirteenth century (Fig. 11); in contrast to the depiction of the “Flight

Dress (London: Bloomsbury, 2013), 56–7; Naomi Lubrich, “The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap,” *Jewish History* 29 (2015): 203–44.

²¹ For the general ambiguity and ambivalence of Saint Joseph in medieval Christian literature and art see, e.g., Brigitte Heublein, *Der ‘verkannte’ Joseph: Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1998); Paul Payan, “Ridicule? L’image ambiguë de Saint Joseph à la fin du Moyen Âge,” *Médiévales* 39 (2000): 95–111; Payan, *Joseph: Une image de la paternité dans l’Occident médiéval* (Lorrai: Aubier, 2006), 209–99; Anne L. Williams, *Satire, Veneration, and St. Joseph in Art, c. 1300–1550* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

of the Holy Family to Egypt" in these manuscripts, where Joseph does not wear any head-dress.²² Later, however, the Jewish hat was only used to depict negative New Testament figures, most probably connected with the increasingly harsh persecution of the Jews.



Fig. 11: Return of the Holy Family from Egypt to Israel, manuscript illumination, *Biblia pauperum*, 1310/20. St. Florian (Upper Austria), Library of the Austin Canon house, cod. III 207, fol. 3v (photo: © Institut für Realienkunde, University of Salzburg, Austria)

The Jewish hat in visual representations, however, was not only used mainly as an object to signify the negative otherness of Jews in Christian culture. It also appeared in a number of image examples from a Jewish environment, where it was applied as an outer attribute for oneself, for instance, on seals or in some Hebrew manuscripts, like the famous Birds' Head Haggadah or the Regensburg Pentateuch (both c. 1300). While Ruth Mellin-

²² See the St. Florian manuscript (1310/20), fol. 2v (Flight to Egypt) and 3v (Fig. 11; Return from Egypt) and a manuscript from Klosterneuburg (1330s; Vienna, Austrian National Library, cod. 1198), fol. 2v (Flight to Egypt) and 3v (Return from Egypt); generally, see Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts* (Graz: Böhlau, 1959), esp. 9–13; Andreas Fingernagel and Martin Roland, *Mitteeuropäische Schulen I (ca. 1250–1350): Textband* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997), esp. 261–64.

koff designated the Jew's hat even in this context as more or less generally "an antisemitic sign";²³ one should rather follow Eric Silverman's statement that the *pileus cornutus* speaks "to a doubled tension in Jewish ethnicity: the push of separation, both self-selected and imposed, and the pull of acculturation."²⁴

Summarizing, it should again be emphasized that the representation of otherness in late medieval visual culture always has to be seen as context-dependent. It is not possible to recognize good or bad otherness without considering the specific contents and contexts of the scenes in which it occurs. One does not find any neutral "others" in images and texts. They also cannot be classified generally or uncritically as positive or negative beings to be followed or avoided and condemned without considering the context in which they occur. They could be both, shown as beings to be damned as well as to represent positive characters and models.

²³ Mellinkoff, *Antisemitic Hate Signs*, 31.

²⁴ Silverman, *A Cultural History*, 57.

A NONSZENZS IKONOTEXT POÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA A CARROLL-TENNIEL KOOPERÁCIÓ TÜKRÉBEN

KÉRCHY ANNA

Lewis Carroll *Alice kalandjai Csodaországban* és *Alice Tükörországban* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1872)¹ regénypárosát gyakran méltatják a gyerekirodalom műfajának megújítójaként és a modernizmus előfutáraként. A viktoriánus nonszensz mesefantázia-kettős a didaktikus moralizálást elutasítva, újrahasznosított műfajok tömkelegét hibridizálva alkotja a nyelvfilozófiai, társadalomkritikai, ezoterikus utalásokban bővelkedő, az éra természettudományos, technológiai, művészeti újdonságaira és a 19. századvég episztemológiai válsághelyzeteire reflektáló, polifonikus szövegkorpuszt. A nonszensz irodalom jellegzetes narratológiai stratégiája, az értelmezői módszer és a körvonalazódó jelentések stratégikus elbizonytalanítása időtálló emléket állít az ellentmondásos világképek együttállása által meghatározott „kétkezdés korának”, s ugyanakkor derekas intellektuális próbára teszi a mindenkori, mindenkorú (gyerek és felnőtt) befogadót is. A sokrétű nonszensz narratíva interpretációs kihívásai közé tartozik annak metafikcionalitása: az Alice könyvek szójátékai és körmönfont nyelvfilozófiai eszmeutattásai nemcsak a nyelv szabályozó és felszabadító jellegét leplezik le, de a kimondhatatlan és elképzelhetetlen/leképezhetetlen kapcsolódásait problematizálva elgondoltatnak szó és kép összefüggéseiről is. Olvasatomban a carrolli nonszensz egyik lényeges szövegmotorja éppen a verbális és vizuális narratíva, szöveg és az illusztráció párbeszédéből fakadó ikonotextuális játék, melynek tétje a reprezentáció határainak feszegetése. A továbbiakban ennek rövid feltérképezésére vállalkozom.

Az *Alice*-kötetek az eredeti szerzői elképzelésnek megfelelően nem csupán illusztrált könyvek, hanem képeskönyvek,² amikben a kép szerves részét képezi a szövegnek. Az *Alice kalandjai a föld alatt* (*Alice's Adventures Underground*) ajándékkönyv kéziratot még

¹ Lewis Carroll and Martin Gardner, *The Annotated Alice: The Definitive Edition. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, ed., Martin Gardner, ill. John Tenniel (London: Penguin, 2001).

² Torben Gregersen a képeskönyv négy alaptípusát különbözteti meg: 1. a narratívát nélkülöző lapozókat, böngészőket; 2. a szavakat nélkülöző képes narratívát; 3. a szó/képegységén alapuló narratív képeskönyvet; 4. az illusztrált könyvet, melynek szövege megállja önállóan is a helyét. Lásd Révész Emese, „A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában,” *Studia Litteraria* 1–2. sz. (2019): 166. Carroll és Tenniel kollaboratív produktuma a 3. és 4. kategória határmezsgyéjén helyezkedik el.

Carroll saját amatőr szkeccsei díszítik, de az első Macmillan *Csodaország* kiadás illusztrálására már a *Punch* humormagazin népszerű karikaturistáját, John Tennielt kéri fel, aki a szerző unszolására vállalja a folytatás képesítését is. Így – lévén, hogy az alkotók élete során megjelent Alice kiadásokat ezen szerző-illusztrátor páros kooperációja fémjelzi – a Tenniel-metszetek elválaszthatatlanul összefonódnak Alice kalandjainak vizuális megjelenítésével.

Ahogy Janis Lull írja, a "Tenniel illusztrációk annyira fontosak mindkét *Alice* regényben, hogy az olvasó óhatatlanul azt érzi, mintha minden egyes apró rajzrészlet a könyvvidzájn egészének szerves részét képezve annak összhatását lenne hivatott felerősíteni."³ Bár a képek "logikusan tükrözik" a kesze-kusza történet álomszerűen asszociatív, illogikus eseményláncolatát,⁴ mégis messzemenően meghaladják a regény-illusztráció hagyományos, a szöveghez képest másodrangú, kiegészítő funkcióját. A verbális leírás szolgai reprodukálása helyett a rajzok továbbgondolják a történetet, a szöveget kiegészítő vagy éppen a szövegnek ellentmondó jelentésekkel írják felül a carrolli narratívát, tovább tarkítva az ellentmondásos jelentések palettáját. A történet tudatos, önreflektív párbeszédbe áll az illusztrációval, melynek képi megoldásai 'visszafeleselnek' a nyelvi játékoknak. Perry Nodelman szerint épp ez a „polifonikusság”⁵ és multifokáltság határozza meg a képeskönyv médiumát, mely „sokféle kódot, stílust, textuális és piktorális eszközt használva” gyakran – a (proto)-posztmodern recept szerint – a reprezentációs/ interpretációs „konvenciók kikezdésével” szórakoztatja a gyerek befogadókat és gondolkodtatja el a felnőtt olvasóközönséget.⁶

A KÉPESKÖNYV MINT IKONOTEXT

A regénypáros könnyen megfeleltethető Riitta Oittinen – Jakobson „interszemiotikus fordítás” fogalma ihlette – meghatározásának: „a képeskönyv mint ikonotext két szemiotikus rendszer, a verbalitás és vizualitás kölcsönhatásával játszik”,⁷ úgy, hogy egyik narrációs

³ Janis Lull, "The Appliance of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking Glass*," in Edward Guiliano, ed., *Lewis Carroll: A Celebration* (New York: Clarkson Potter, 1982), 91.

⁴ Isabelle Nières, "Tenniel: the Logic Behind his Interpretations of the Alice Books," in Rachel Fordyce and Carla Marello, eds., *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds* (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1994), 196.

⁵ Perry Nodelman, „Decoding the Images: Illustration and Picture Books,” in Peter Hunt, ed., *Understanding Children's Literature* (New York: Routledge, 1999), 69–80.

⁶ Perry Nodelman, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* (University of Georgia Press, 1989), 70.

⁷ Riitta Oittinen, „Audiences and Influences: Multisensory Translations of Picturebooks,” in Riitta Oittinen and Maria Gonzalez Davies, eds., *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2008).

összetevő sem távolítható el a művészi kommunikációs aktusból a jelentés sérülése nélkül.⁸ Ezért nem nyújthatnak teljes értékű olvasmányélményt sem az illusztráció nélkül vagy a szöveggel összerendezetlen képanyaggal megjelent Alice kiadások, sem az irodalmi nonszensz nyelvi bravúrait elhagyó, a szójátékokat csak az ikonikus képvilággal helyettesítő kiadványok. Ezért jelenthet kihívást a későbbi korok illusztrátorai számára a Carrollal szoros együttműködésben összedolgozó, közös konceptet megvalósító Tenniel nyomába érni.

Carroll és Tenniel társalkotói kooperációja során a vizuális elemek épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói – és a nonszensz műfajspecifikus jelentésösszeállási – programjában, mint annak verbális nyelvi összetevői. A reprezentációs regiszterek összjátékának komplex kölcsönhatásmechanizmusa felfedi, felerősíti a képszöveg metafikcionális metamedialis vetületeit, interaktív könyvélményt generál a történetmondásban aktív részt vállaló, nézővé (sőt beszélővé és tapogatóvá) is avanszáló olvasó számára.

A képekönyv definíciója szerint olyan könyv, melyben „a tudatos esztétikai intencióval létrehozott kép és szöveg közötti interakció szervezi a történetet.”⁹ Az „olvasásesemény” sikeressége annak a függvénye, hogy a befogadó képes-e a verbális és vizuális jelek szimultán értelmezésére, olyan komplex multimediális benyomáseggyüttes dekódolására, ahol „a szavak és a képek sohasem pontosan ugyanazt a történetet mondják, így éppen ezen disszonancia feltérképezése lesz az olvasó feladata.”¹⁰ Legyen szó narratív vagy nem-narratív műfajról, a képekönyvekről általában elmondhatjuk, hogy ha a bennük szereplő szavakat és képeket összeadjuk, a végeredmény valahogy *több* lesz, mint az egyes részek összessége. Ez, a képszöveg inherens intermedialis játékból származó felesleg ellensúlyozza azt a hiányérzetet, amit a kimondatlanság és ábrázolatlanság képzete kelt, amire szöveg és illusztráció kölcsönösen emlékeztetheti egymást. A szavak leírják, megszövegezik a leképezetlent, míg az illusztrációk képiesítik az elhallgatott elbeszéletlent. A klasszikus lessingi felosztás szerint, az elbeszélés az időbeliséget, az ábrázolás a térbeliséget képes kifejezni, olyan sajátos módon, melyre a társmedium képtelennek bizonyul. Míg „a

⁸ A hagyományos megkülönböztetés szerint a mesekönyv (*story book*) szavakkal mond el egy történetet, s bár a könyvben a képek felerősítik a közvetített üzenetet, de a történet nélkülük is érthető. Ezzel szemben az igazi képekönyv (*picturebook*) a történetet képekben közli, és a szavak csak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni. Lásd Uri Shulevitz, *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books* (New York: Watson-Guption, 1985), 15–17. A Carroll-Tenniel-féle multimediális kollaboráció nem feleltethető meg egészen egyik formának sem, lényege épp a verbalitás és vizualitás két pólusa közti oszcilláció, kép és szöveg kölcsönös függőségének feltérképezése.

⁹ Evelyn Arizpe and Morag Styles, *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts* (London: Routledge, 2003), 22.

¹⁰ Carroll Driggs Wolfenbarger and Lawrence Sipe, „A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks,” *Language Arts* 83, no. 3 (2007): 273.

kép a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát;” a szó a reprezentáció-érme „másik oldala”, hiszen a nyelvi jelrendszer részeként, „az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke, amely szétszakítja a természetes jelenléteket azzal, hogy nem természetes elemeket, az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőit” vezet be világunkba.¹¹

Amennyiben elfogadjuk W.J.T. Mitchell állítását, miszerint a szó és kép dialektikája állandó jelenlévő a kultúra által maga köré szőtt jelek szövetében, beláthatjuk, hogy a képeskönyv épp ezt az elhúzódo küzdelmet viszi színre verbális és vizuális jelek közt – még hozzá a küzdelem legérdekesebb változatát, mikor a „felforgatás viszonyában álló” „nyelv és ábrázolás önnön lelke mélyére pillant és felfedezi ott rejtőzködő ellenfelét”, – s így reprezentációs dilemmáink fontos kultúrtörténeti lenyomatát adja.¹²

A kép–szöveg kapcsolat összetettségét jól tükrözi a metaforák sokasága, amellyel a különféle elméleti megközelítések igyekeznek modellálni az ikonotextuális dinamika lényegét. A verbalitás és vizualitás viszonya muzikális metaforával működhet úgy, mint a duett, az antifónás váltakozó hangzás, vagy a zenei ellenpontozás; fizikai metaforával a hullámelmélet interferencia jelenségéhez hasonlatos; geológiai metaforával tektonikus lemezmozgás szerű; gazdasági metaforával pedig olyan akár a (két fél kooperációjából többletet produkáló) szinergia.¹³

A szavak és képek viszonyrendszerének számos különféle tipológiája létezik. Sokak számára kiinduló pont Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* című monográfiájában felvázolt felosztása. Mitchell szerint az illusztrált szövegek esetében a szemiotikai vizsgálódások tárgya lehet 1. a „kép-szöveg”, melyben a kötőjel a vizuális és verbális üzenet relationalitását, komplementerségében is különállóságát hangsúlyozza; 2. a „kép/szöveg”, melyben a dőlt vonal a reprezentáció folytonosságában bekövetkező, fejtörést okozó, problematikus zökkenést, szakadást, hézagot jelöli; vagy 3. „képszöveg”, mely az egybeírással képet és szöveget szintetizált, elválaszthatatlan egységként tételezi.¹⁴ (Bár a képeskönyv leginkább „képszöveg”, a nonszensz műfajánál

¹¹ W. J. T. Mitchell, „Mi a kép?,” ford. Szécsényi Endre, in *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, ford. Dragon Zoltán et al., szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (Szeged: JATE Press, 2008), 15–53.

¹² Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes, “What do Pictures Want? An Interview with W. J. T. Mitchell,” [*Image and Narrative* November 2006], Center for Visual Studies, <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

¹³ Lásd Cech, Pullman, Ahlberg, Miller, Moebius in Lawrence R. Sipe, “How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships,” *Children’s Literature in Education* 29, no. 2 (1998): 97–108.

¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 89.

fogva, öndekonstruáló narratív struktúrájából kifolyóan olykor a „kép/szöveg” és a „kép-szöveg” jellemzőit is felvillantja.)

Maria Nikolajeva és Carole Scott *How Picturebooks Work* című könyvükben a szavak és a képek kölcsönhatásának öt fajtáját különböztetik meg. Kapcsolatuk lehet 1. szimmetrikus (szó és kép egyenértékű azonossága, ugyanazt az információt közlik más kommunikációs formában), 2. komplementer (szó és kép egymást kölcsönösen kiegészítik, eltérő információtartalmat közvetítve), 3. felerősítő-kifejtő (szó és kép hangsúlyozza, felerősíti, toldalékolja, részletezi egymás jelentéseit), 4. ellenpontoszó (szó és kép más-más történetet mesél), 5. ellentmondó, kontradiktív (szó és kép egymást cáfolja, ellentétes üzenetet hordoz, szándékos értelmezői zavart generál). Joseph Schwarz nem tesz lényegi különbséget illusztrált és képes-könyv közt, ám tovább cizellálja a kép-szöveg konstelláció variációs lehetőségeit.¹⁵ Olvasatában a verbális és vizuális narráció elegyének jellegét a médiumok közti viszony határozza meg: ez egyaránt lehet megfelelés, kifejtés, pontosítás, felerősítés, kiterjesztés, kiegészítés, váltakozás, eltérés és ellenpontosítás,¹⁶ amely a dialektikus ikonotextuális dinamika során egyik vagy másik közlésmód javára billenti a mérleget.

„Kép és szöveg többalakú fúzióját” Liliane Louvel „ikonotextnek”¹⁷ hívja, és az oximoron retorikai-stilisztikai gondolatalakzatának ironikus, önellentmondásra építő játékához hasonlítja. Egymást kizáró, egymásnak ellentmondó fogalmak kapcsolódnak össze szoros gondolati egységbe, elgondolhatatlanságukban elgondolandó, paradoxikus ötvözetként, melyben mindkét fél megőrzi egymástól elkülönülő sajátosságát, „a szöveg piktorialis tudattalanjában, mely e gyümölcsöző feszültségtől vibrál.” Az „ikonotext poétikája” azt vizsgálja, hogy a képek miképp ékelődhetnek be a szövegbe, és a szöveg miképp követel helyet magának a képi ábrázolásban.¹⁸

Louvel fontos meglátása szerint, a képszöveg illusztrált textusa az olvasót automatikusan nézőként is megszólítja, aki szimultán betűzi a nyelvi és szemléli a képi üzeneteket, óhatatlanul is eltöprengve a két reprezentációs/ kommunikációs metódus összjátékán. Louvel a francia „lecture” (olvasás) és „vision” (látás)/ „voyeur” (kukkoló) szavakat egybefor-

¹⁵ Joseph Schwarz, *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1982), 14–8.

¹⁶ Maria Nikolajeva and Carole Scott, *How Picturebooks Work* (New York: Routledge, 2006), 14–8.

¹⁷ Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, ed. Karen Jacobs, trans. Laurence Petit (Burlington: Ashgate, 2011).

¹⁸ Bár Louvelt elsősorban a piktorialitás narratív alakzatai foglalkoztatják – mint az ekphrasis, a hypotyposis, vagy a Genette narratológiai kategóriái nyomán tipologizált transzpiktorialitás, interpiktorialitás, parapiktorialitás, hipopiktorialitás és mnemopiktorialitás szövegközpontú fogalmai, melyek azt elemzik, hogy a nyelv hogyan viszonyulhat a vizualitáshoz, hogyan írhatja le a képiséget – fogalmai hasznosnak bizonyulhatnak a képeskönyv értelmezése során is. Különös tekintettel arra, hogy az ikonotextuális dinamika lényegét a nonszensz szójáték alapvető retorikai alakzatával, a paradoxonra építő oximoronnal jellemzi.

rasztva, a „voyure” kifejezéssel¹⁹ – éppen a Carroll által is előszeretettel használt portman-teau szóösszerántás neologizmusával élve – definiálja ezt a komplex befogadói tapasztalatot, mikor a „betűleső képolvasó” egyszerre olvassa és nézi a verbális és vizuális leleményben összehangolt narratívát. E kettősségből fakadó többlet- és hiányérzet (nem tudjuk egyszerre nézni a képet és a szöveget, előre-hátra lapozgatva, vagy ide vagy oda nézünk/olvasunk), szükségszerűen metamedialis meglátásokhoz vezet a befogadót. Önreflexióra készítet a művészi jelentésalkotás és a (félre)értelmezői folyamat „jel-eseményeir-e” vonatkozóan. A louveli érvelés nyomán az Alice történetek vezérmotívumait alkotó kártyapakli, tükör és saktábla maguk is „a textusban piktorialis szaturációt létrehozó”, szövegbe ékelt képekként funkcionálnak. „Felnyitják a szöveg szemét”, „visszabeszéltetik a képeket”, dialogikus „szinesztétikus üzemmódba” helyezik az olvasásélményt, elbizonytalanítva verbalitás és vizualitás, tér és idő, forma és tartalom, felszíni manifeszt és rejtőzködő látens jelentés, értelem, félreértelmezés, és értelmetlenség distinkcióit.

Nodelman szerint kép és szöveg viszonyát a képeskönyvek esetében nem annyira a hierarchizáló hatalmi harc, mint inkább a komplex kölcsönhatások függvényében folytonosan újrakörvonalazódó egyezkedés, egyensúlyozás metaforájával kell elgondolnunk. Alapvetően ironikus kapcsolatról van szó, hiszen mind a verbális, mind a vizuális ábrázolás esetében az alkotó tudatában van annak, hogy az eltérő jellegű hiányosságai (ld. a lessingi distinkciót)²⁰ együttesen kiegészíthetik egymást, a mediális komplementaritás révén teljessé téve a történetet, ám ugyanakkor a tranzakcióval a mindkét irányba működő transzformáció során fel is tárják egymás hiányosságait. „A szavak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni, a képek pedig azt mutatják meg, amit a szavak képtelenek elmondani.”²¹ Az önreflexív önellentmondásosság *par excellencen*onszensz élmény. Ezt a kognitív konfúziót térben és időben is megtapasztaljuk, hiszen míg „a kép megátlásra, a szöveg előrehaladásra készítet”,²² (és az itt és ott, akkor és majd keverésével dinamikus olvasáseseeményé mobilizálja a statikus könyvtárgyat; az értelmezés lineáris menetét kiterőkkkel, zsákutcákkal, kerülőkkel gazdagítja.

További gubanc az értelmezés tekervényes fonalán, hogy az illusztráció – mint Hillis Miller írja – azért sem a hagyományos mimetikus módon működik, mert nem a megélt, materiális konszenzus valóságunkra utal, hanem a diegetikus szövegvilág képiesítését

¹⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural: Pour une critique intermédiaire* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2010), 109.

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoön*, ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona (Budapest: Fekete Sas, 1999), (1766).

²¹ Nodelman, *Words about Pictures*, 222.

²² *Ibid.*, 101.

célozza. (Kapcsolatban áll az extradiegetikus valósággal, azonban sokkal inkább a fantaszifikáció mint a realizmus révén.) Így a képekönny olvasó feladata egy fiktív világ verbális és vizuális ábrázolásai közti fordítói tevékenység beteljesítése, a kettős (képi/szövegi) fantaszifikáció feloldása, a képzelet mentális képeinek a valóság megélt tapasztalatai nyomán körvonalazott (ikono)textusokhoz való csatolása.

A CARROLL-TENNIEL KÉPSZÖVEG KALEIDOSZKOPIKUS ALAKVÁLTOZATAI

A Carroll-Tenniel képszöveg sokszínű elrendeződéseinek esetében az illusztrációk nem csupán a szöveg esetleges, járulékos, paratextuális toldalékai, hanem a verbális narratíva szerves részeként funkcionálnak, szövegformáló, jelentésalakító erővel bírnak. A képeknek a történetmondásban és nonszensz-jelentés-összeilálásban betöltött szerepét vizsgálva feltárhatjuk szó és kép ikonotextuális játékának jellegzetességeit. Jerome Mc Gann nyomán szembesülhetünk vele, hogy az irodalmi mű materiális megjelenésének formája – a szöveg vizuális jegyei, illusztrációi, tipográfiája, szerkesztési struktúrája, paratextusokhoz, kiadásverziókhoz, bibliográfiai kódokhoz fűződő viszonya épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói programjában, mint annak verbális nyelvi elemei.²³

Tenniel munkásságát a Riitta Oittinen terminusával "kreatív interszemiotikus fordításnak"²⁴ nevezett illusztrációs koncepcióval társíthatjuk. Carroll meséjének képekbe ültetése során a szöveghűség tiszteletben tartása helyett az irodalmi nonszensz írásmód játékosan meghökkentő hatásmechanizmusát igyekszik reprodukálni. A bolondos kiszámíthatatlanság *atmoszféráját* kívánja felerősíteni az egyenrangúként tételezett verbális és vizuális médiumok dinamikus interakciói kiaknázásának változatos formáival.

Helyenként a kép kiegészíti a szöveget és továbbírja a történetet. A szövegből például nem derül ki, hogy ki lopta el a Borsos Hercegnő lepényét, de az illusztráción megjelenő (a fekete-fehér metszeten satír-vonalkázással jelölt, majd az óvodásoknak készült, rövidített *Nursery Alice*²⁵ kiadásban már kiszínezett) piros orr árulkodik a tolvaj kilétéről. A kép a literalizált metaforák nonszensz nyelvi játékát viszi tovább azzal, hogy az ismert közmondás „to be caught red handed” (piros kézzel találunk = fülön csípnek, rajtakapnak) kissé nyakatekert formáját ülteti vizuális formába.²⁶ Lewis, Nodelman nyomán „interanimációnak” nevezi ezt a képszövegdinamika meghatározta olvasásélményt, mikor a verbális

²³ Jerome McGann, *Radiant Textuality* (New York: Palgrave Macmillan, 2001), 11–2.

²⁴ Oittinen, „Audiences and Influences”, 147.

²⁵ Lewis Carroll, *Nursery Alice* (1890; London: Macmillan Children’s Books, 2010).

²⁶ Michael Hancher, *The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books* (Columbus: Ohio State University Press, 1985), 35.

narratíva irányítja rá a figyelmet az illusztráció bizonyos részeire, mintegy életet lehelve beléjük a megnevesítéssel vagy körülírással; s cserébe a kép pedig megeleveníti a szöveget, kiszínezi, alakot, formát, plaszticitást ad a szavaknak, érzéki élménnyel tölti fel őket.²⁷ Ez, a csodaországi bírósági tárgyalás illusztrációja azért is érdekes, mert az 1865-ös kiadás nyitóképeként, ám a történet zárójelenetét ábrázolva, jellegzetesen nonszensztemporális konfúziót visz színre. A kép nem csak továbbírja, de meg is előlegezi a történetet, miközben egyszerre megakasztja és időben előrepörgeti az olvasás folyamatát, ellentmondásosságával zavarba ejtve a befogadót.

Másutt, az olvasó elbizonytalanításával játszva, a kép szándékosan ellentmond a szövegnek – a nonszensz hatást az oximoronikus ikonotextuális játékkal fokozza. Carrollnál a Hercegnő azzal bosszantja Alice-t, hogy hegyes állat folyton a kislány vállába fúrja, azonban a vonatkozó Tenniel ábrán – melynek ihletője Quentin Massy híres Groteszk Öregasszony festménye (1520) – a kellemetlenkedő, tudálékos főnemes széles, kerek képű. Míg a Fehér Huszár a szövegben kedves és mosolygós a képeken pedig mogorva, a Vigyorgó Kandúr, éppen fordítva, leírása szerint rémisztő nagy fogaival és éles karmaival, ám az illusztrációkon joviálisan bazsalygó szörgombócként tűnik fel. Magát a tennieli képvilágot is belső ellentmondások, stratégikusan meghökkentő következetlenségek tarkítják. Képről-képre változik a Fehér Nyúl kabát mintája vagy Subidam és Subidú nyakkendője. Mi több, Tenniel művészi metszetei ellenpontozzák Carroll korábbi, az első ajándékkönyv kéziratot díszítő amatőr rajzait is: Tenniel Nyúl hírnökének aránytalanul apró harsonája gunyorosan felel vissza a Carroll rajzán feltűnő, eltúlzott méretű hangszerre.

Az illusztráció szövegbe ékelt szópótlékként is megjelenik. Egy sajátosan játékos, elhallgatásos retorikai stratégia révén az egyébként bőbeszédű mesemondó időnként átadja a szót az illusztrátorának. Mintegy a verbalizáció korlátaival szembesülve, kimutat az írott szöveg korlátain túlra, a vizuális reprezentáció irányába, mikor arra utasítja olvasóját, hogy nézze meg a vonatkozó ábrát, ha nem tudja, mi az a Griffmadár, vagy ha képtelen elképzelni, miképp festhet egy király, aki koronát visel a bírói parókája tetején. Míg a fantasztikus jelenségek leírására törekvő nyelv kudarcot vallani látszik, ezzel szemben az elmondhatatlan képesíthetőnek bizonyul. A közlés elsődleges eszközévé váló illusztráció mintha többet mondhatna, mint bármelyik szó. Az olvasót megszólító metaulások („Nézd meg a rajzot, ha nem tudod, hogy néz ki [...]”)²⁸ stratégiai funkciója, hogy az olvasmányélményben kitüntetett helyet jelöl ki a képértelmezésnek is. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a szövegre, mint strukturált dizájnnal rendelkező könyvtárgyra; hiszen a parókás

²⁷ David Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text* (New York: Routledge, 2001), 35.

²⁸ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 98, 114.

koronás király képéhez egészen a borítóig kell visszalapozni. Ezen túl további beszélgetést, a történet továbbfűzését is előidézi a közös felolvasás, felnőtt és gyerek kollektív befogadói élménye során. A reprezentálhatatlanság dilemmáját izgalmas oldja fel a szövegből képre váltás. A verbalizálhatatlan vizualizálhatóként jelenik meg a szöveghiátust jelentéssel megtöltő ábrán.

A nonszensz irodalom illusztrálhatóságáról, a nyelvi lelemény és a képi játék viszonyáról nem született még átfogó, elméleti megalapozottságú tudományos munka. Elizabeth Sewell a nonszensz műfajt elemző klasszikus monográfiájában érintőlegesen említi meg, hogy az illusztráció az elidegenedés nonszensz érzetét keltheti az olvasóban azzal, hogy „az elme egyik felét leblokkolja”, s a spontán, asszociatív mentális leképezés zavartalan folyamat leállítja azzal, hogy explicit képi formába önti az „absztraháltan tárgyiasított”, fiktív karaktereket, sejtésből tényné fordítva, a nyelvi közlés többértelműségéből a vizuális ábrázolás egyértelműségébe silányítva azokat.²⁹ Richard Kelly a *Csodaország* 2011-es kiadásának bevezetőjében Susan Langer filozófust idézve hasonlóképpen érvel. Szerinte, mikor Carroll, a fent említett epizódokban, kimutat a szövegből a kép felé, tudatosan játszik el a piktoriális reprezentáció sajátos jellegzetességével, ti. hogy a képek non-diszkurzív, lefordíthatatlan entitások, amiket – a szavakkal ellentétben – nem lehet a saját jelrendszerükön belül tovább magyarázni. A szövegbe ékelt, a verbalizáció helyébe lépő, a kimondhatatlant képesítő illusztráció tehát, a kristevai értelemben, valamiféle tetikus törést³⁰ iktat be a szemiozisz folyamatába, szusszanásnyi ideiglenes jelentésrögzülést idéz elő a nonszensz nyelvi játék ellentmondásos többértelműségének kavalkádjában. Akár egy pillanatra kimerevített állóképen, a pikareszk műfaj szabályai szerint folyton mozgásban lévő, és a csalafinta mellébeszélés, a rákontrázós visszafeleselés világában elhallgatni képtelen, bőbeszédű szereplők, hirtelen „mint a hasbeszélő bábu”³¹ dermednek meg, akik, mikor a bábmeister Carroll épp nem beszélgeti őket, Tenniel jóvoltából pusztán látvánnyá lényegülnek.

A szövegbe ékelt szópótlékként funkcionáló illusztrációra jó példa még az Alice regényeket átszövő tipográfiai illuzionizmus, mely a verbális üzenetet vizuális jelentéssel telítő grafikai játékként működik. Csodaországban nem kapunk részletes leírást Alice alakváltozásairól és Tenniel illusztrációi sem ábrázolják ezeket. De a hatalmasra megnyúlások és parányira összezsugorodások elbeszélései helyébe illesztett csillagjelek (***) kijelölik

²⁹ Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto and Windus, 1952), 111–12.

³⁰ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), 49.

³¹ Kelly Richard, „Introduction,” in *Alice’s Adventures in Wonderland by Lewis Carroll*, ed. Richard Kelly. (Peterborough: Broadview Press, 2011), 45.

azt a narratív hézagot, amit azt olvasónak kell megtöltenie a fantáziája segítségével életre hívott képekkel.³² Az aszteriszok tipográfiai jel itt nem annyira írásnyom, mint inkább az egyénenként változó fantáziaképnek kihagyott üres szöveghely, „a szöveg és az olvasó közötti interakció kapcsolódási pontjaivá” válnak, mely az iseri recepcióesztétika jegyében, „irányítja az olvasók képzelőtevékenységét, amelyet a szöveg a saját feltételeinek megfelelően vesz igénybe.”³³ A csillagsor, akár a mágikus varázspálca hegyéről felszerkenő szikra, az olvasó fejében felsejlő gondolat metaimaginárius képe.

Martin Gardner a „költői hangutánzó kifejezés vizuális megfelelőjének”³⁴ nevezi a képvetsét, amely sajátos grafikai-tipográfiai megjelenítésével képiles is megjeleníti a tartalmi mondanivalót. Csodaországban az angol mese („tale”) és fark („tail”) szavak homofonikus azonos hangzóságúságára játszik rá szójátékot vizualizáló kalligram. Már Carroll első szövegváltozatában, kézíratos formában, majd az 1865-ös, Macmillan-féle kiadástól kezdve következetesen trükkös nyomdai szedésben is a szöveg hasonul a leírt dolog fizikális formájához az egérfarok kacskaringóit követő betűelrendezés képi impressziójával. Sőt, ezen túl az ún. farkrím („tail rhyme”) sorvégi hangegyeztetésével is, mely egy páros vagy hármas rímelő sort egy rövidebb, azokkal nem rímelő sorral tarkító versszerkezet. A nonszensz mondandóhoz grafikai (vizuális) és ritmikai (szonorikus) hasonulás egyszerre ölt formát az egér tarkabarka farka hangképvers jóvoltából.

A nonszensz szójátékok sokszor fejtenek erőteljes vizuális hatást annak köszönhetően, hogy gyakran idiomatikus szólások, költői allegóriák, neologikus nyelvi lelemények lírai képes beszédének alakzatait fordítják szó szerinti értelemmé – például közmondások fosszilizált metaforáit a fiktív világ hús-vér szereplőiként megelevenítve. Tenniel azért is ideális alkotótársa Carrollnak mert a szerző nyelvi humorának csattanóit a képi megjelenítésük során még inkább kielezi, a többértelműség tompítása nélkül egyértelműsíti, a komikus hatást az ikonotextuális játék révén felerősítve.

Sokszor Tenniel illusztrációi ahelyett, hogy megkönnyítené a carrolli nyelvújító neologizmusok jelölt-nélküli jelölőinek kibogozását, éppen mintha igyekeznének túltenni a nonszenszjelentésösszezavarás retorikai eszközein. Magyarázat helyett legfeljebb a reprezentációs konvenciók kifordíthatóságára kérdeznak rá, az elképzelhetőség korlátait feszegetve. A denotatív, referenciális jelölés helyett az asszociatív többértelműséget maximalizáló képi megoldásokra teszik le voksukat. Mikor a nyelvfilozófus szövegértelmező szere-

³² Michael Heyman, „A New Defense of Nonsense; or, Where Then is His Phallus and Other Questions Not to Ask,” *Children’s Literature Association Quarterly* 24, no. 4 (Winter 1999): 193.

³³ Wolfgang Iser, „Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete,” in Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, and Odorics Ferenc, szerk., *Testes könyv*, 1. köt. (Szeged: ICTUS és JATE, 1996), 248.

³⁴ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 35.

pében tetszelgő Undi Dundi (Humpty Dumpty) részletesen elmagyarázza Alice-nak, hogy *Tükkörország* „Jabberwocky” – magyarul Varrónál „Hergenyörciád”, Weöresnél „Szajkóhukky”, Tótfalusinál „Gruffacsór”, Jónainál „Vartarjú” – című nonszensz hőskölteményének különös teremtményei voltaképp miként festenek, Tenniel rajzán a Tojásemberke leírásának pontosan megfelelő figurák sejlének fel. Azonban mivel a napórák tövében fészkelő, sajton élő, krákgova összevissza furkáló, s a borz, a gyík és a dugóhúzó tulajdonságait ötvöző „izsgó krákos nyágeroknak” vagy a ziláltan kornyadozó, felmosórongy-szerű vézna madaraknak, a „bávadó bordacsoknak” sincsen referenciális való-élet beli megfelelője, így lehetetlen, mutánsként megfoghatatlan, proto-szürrealisztikusan látomásos, fantasztikus kreatúraként, nem-létező létformaként körvonalazódnak. Míg a Tojásemberke fejtegetése a „csámborult mumucokról” annyit árul el, hogy „elkódorgott zöld disznóhoz” hasonlítanak, a Tenniel illusztráció tovább fokozza a nonszensz hatást azzal, hogy a népmesék világából ismerősen felderengő, kurta farkú kismalac figuráját defamiliarizálva, többféle állat hibrid ötvözeteként jeleníti meg, a sertés testre nyúlfület és elefánt ormányt biggyesztve.

Tenniel egyik legemlékezetesebb hozzájárulása az *Aliceregények* képvilágának életre hívásához az ismert tárgyi referens nélkül, csupán névként létező, rettenetes Hergenyörcc (Jabberwock) emblematisz figurájának leképezése. Az ikonotextuális dinamika szempontjából érdekes, hogy Tenniel Hergenyörcc figurája pontos vizuális megfelelője a carrolli nonszensz nyelvi játék jellegzetes formájának, a szóösszerántásnak (*portmanteau*). A felemás lény összeegyeztethetlen fajok keveredéséből kel ki, épp ahogyan a szóvegyülés eltérő szavak formális összevonásából és jelentésfúziójából jön létre. A regény vezérmotívumához méltón, a korporeális morfológiai és grammatikai szemantikai hibriditás tükrözik egymást: egybeesik a nyelvtani és az anatómiai alaktani vegyülés.

A Hergenyörcc nonszensz verset – ami mindenféle gondolatot ébreszt Alice fejében, csak éppen azt nem tudja, mik azok – könnyen értelmezhetjük a nyelvi önreflexivitást beindító metaszőveggként. Tenniel Hergenyörcc illusztrációja megerősíti ezt a metapoétikus üzenetet, hiszen az illusztrátor Alice-ábrázolásain következetesen használt vizuális jeleket beazonosítva, – hosszú, világos, hullámos haj, csíkos harisnya – a bestiával csatázó harcokban felismerhetjük a kalandokat életre hívó kis főhősnő, a tételezett olvasó alakját. Lévéen, hogy a Hergenyörcc csupán Tükkörország mitológiájában létező textuális kreatúra, szövegből szőtt szörnyeteg, akivel Alice sosem találkozik élőben, hús-vér valójában, csak olvas róla, és verbális leképezésével folytat értelmezői csatát – a rajz az olvasónak a nyelvel folytatott viaskodását jeleníti meg. A nonszensz jelentésösszeállításából fakadó, a nyelv-működést kikezdő, a képzelet határait feszegető *textuális monstrozitást* képezi le.

Ráadásul az interpiktoriális³⁵ utalásoknak köszönhetően ráadásul a kép metaképként is értelmezhető. A Hergenyörc képen az Alice figura elhelyezkedése és testtartása felidézi két másik epizódhoz rendelt illusztráció kompozícióját is (lásd az illusztrációt alább). A két jelenet – a Tojásemberrel és a Vigyorkandúrral való eszement eszmecsere – közé kétirányú tükörlapként ékelődik a Hergenyörc illusztráció, amely, a két másik képhez hasonlóan, a verbális jelentésalkotás kihívásait tematizáló epizódot képez le. Azzal, hogy Tenniel több képen is nekifut ugyanezen téma, hasonló kompozícióban való megjelenítésének a vizuális reprezentáció korlátait, a jelentés egyediségének és ismételhetőségének dilemmáját is színre viszi. A Hergenyörc Tenniel-Carroll-féle-kooprodukciója tehát a mitchelli értelemben vett „képszöveg”, intermedialis dinamikára építő metafantázia alkotás, mely „a kiolvashatatlanság és leképezhetetlenség határait feszegeti.”³⁶



A nonszensz irodalom lényege, hogy felismerteti az olvasóval aktív, kooperatív szerepét, játékerét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. A Carroll és Tenniel által megálmodott könyvdesign épp ezt interaktivitást domborítja ki kép és szöveg gondos és találékony elrendezésével. Számos meghatározó cselekményfordulat esetében az olvasó tapintásos, mozgásos tevékenysége, lapozása szükséges ahhoz, hogy a történet fonala továbbgördülhessen. A szöveg félbeszakad az egyik oldalon (a „...” központozás tipográfiai jelével), hogy a mondat csak a lap áthajtása után, a következő oldalon fejeződjék be. („A következő pillanatban Alice már át is jutott... a tükör túloldalára.”) De lapoznunk kell ahhoz

³⁵ Beatriz Hoster Cabo et al., „Interpictoriality in Picturebooks,” in Bettina Kümmmerling-Neubauer, ed., *The Routledge Companion to Picturebooks* (New York: Routledge, 2017).

³⁶ Grønstad and Vågnes, „What do Pictures Want?”

is, hogy a piktoriális metamorfózis szemtanúi lehessünk: hogy Alice átléphessen a Tükör másik oldalára, hogy a Vigyorgó Kandúr teste elillanjon csak a vigyort hagyva hátra, vagy hogy a Sakk királynő visszaváltozzon közönséges kismacsává. Az illusztrációk a könyvlap két átellenes oldalán helyezkednek, egymás tükörképeként, az olvasói kéz közreműködésével valamiféle optikai illuzionista „volt-nincs” játékot előadva. Az egyik oldalon Alice még itt van, a másikon már odaát, az egyik oldalon a macska jelenvalóságában, a másikon hiányként kerül ábrázolásra, ami az egyik oldalon despota sakkbábu a másikon kedves állatka.

A könyvtárgy játékszerként értelmeződik újra, a befogadói interakciót serkentő, a gyerekolvasót a szöveg/képértelemezésbe bevonó, a jelentésalkotásba és ugyanúgy a nonszensz jelentésszétziláló folyamatba is cinkostárrá tévő instrukciók révén, mint a *Nursery Alice* felhívásában: „Ha felhajtod az oldal sarkát, Alice a vigyort nézi a macska helyén. Ugye te is látod, hogy csöppet sem ijedt meg?”³⁷ E kérdés egy, az ikonotextuális játékra való metareflexióként is értelmezhető, szellemes könyvdizájn megoldás kísérőszövege: a csodaországbeli illusztráció-páros esetében az oldal hajtogatásával, és a két oldal ábráinak felváltott szemlélésével eltüntethetjük a Vigyorgó macska testét, hogy csak a mosolya maradjon hátra, miközben az őt bámuló Alice figurája pedig teljesen beleveszik a szövegbe, alakja eltűnik az írott sorok között. Az alaposan átgondolt művészeti koncepció szerint pontosan egymás fölé helyezhető képek és a kép egy részét kitakaró szöveg palimpszesztje pont a 'kép vs. szöveg' elsőbbségének, előrealóbbságának eldönthetlenségét viszi színre. A könyvforgató befogadó játékos bevonása a történetfolyamba, a mese visszafelé olvashatóságának, átírhatóságának és újraképezhetőségének hangsúlyozása ellensúlyozza azt az olvasóként átélt tanácstalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavató nonszensz irodalom kelt. Ugyanakkor – akár az álombeli kalandok során visszatérő rögzített mozgás motívuma – megelőlegezi a mozgókép a korban úttörő médiumát.

A NONSZENZ IKONOTEXT POÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA

A precízen megtervezett könyvdizájn, a költői képekkel teli szöveg és a sokatmondó, beszédre bujtogató képek gondosan harmonizált együttese nem csupán esztétikai élvezetet nyújt és interaktív, participatív olvasásra készíti a gyermekolvasót, de az ikonotextuális játék poétikai potenciálja mellett politikai üzenettel is bír. Az Alice regények különböző szövegverzióiban változatosan képlékeny formációkat öltő ikonotextuális dinamika a „kép vs. szöveg” distinkció hagyományosan hierarchizáló, bináris felosztásának felszámolására tör. Helyette a két médium átjárhatóságára, kapcsolatiságára, végtelen dia-

³⁷ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 67–8.

logicitására helyezi a hangsúlyt. Verbális és vizuális reprezentáció hierarchikus viszonyrendszerének szisztematikusan megkérdőjelezése pontosan illeszkedik a carrolli irodalmi nonszensz hatalmi struktúrákat kikezdő politikai projektéhez, amely konvencionális ellentétpárokat felforgatva sürgeti (többek közt) a felnőtt-gyermek, értelem-halandzsza, rendrendetlenség, valós-talmi, szöveg-kép relációk demokratikusabb módon történő repositionálását.

Ahogy Szőnyi György Endre rámutat, a klasszikus művészettörténetben – a Horatius, Arisztotelész és Plutharkosz írásaiig visszavezethető – *ut pictura poesis* (a költészetet és a festészetet összevető) „polémia lényegét a két művészeti médium közötti presztízsharc alkotja: melyik az elsődleges, melyik a derivatív, melyik a magasabb rendű?”³⁸ Mint már említettük, a nyugati művészetfilozófiai hagyományban meghatározónak bizonyult a lessingi distinkció, mely szembeállította a vizuális művészetek térbeli ábrázolásképességét a verbális művészetek időbeliség fókuszával – a két aspektust egymással kölcsönösen összeegyeztethetetlennek tételezve. Ez a kizárólagosság látszólag tartotta magát a posztstrukturalista nyelvfilozófiában, képelméletekben, sőt a szubjektum posztsemiotikai értelmezéseiben is. Roland Barthes, a pantextualitás bűvöletében, a képek szövegszerű olvasatáról és retorikájáról ír.³⁹ A lacani pszichoanalízis értelmében a nyelv szimbolikus rendjébe való belépésünk záloga a tükörfázis átmeneti stádiumán át a képi közvetlenség hátrahagyása, az anyai tekintet apai szóra cserélése.⁴⁰ Összességében a konvencionális kommunikációban a verbalitás élvez elsőbbséget a vizualitással szemben, még ha az egyezményes közlésmódként elismert nyelvi jelelést a vizuális percepció, mentális képalkotás is előzi meg. A formabontó, rendszerfelforgató dekonstruktivista törekvéseket is szövegközpontúság és egyfajta képi vakság jellemzi, mikor az *archiécriture* írásnyoma, a nyelvi jel elkülönböződése, és a szövegek közti intertextuális játéktér feltérképezésének jelentőségét hangsúlyozzák a szóbeli közlés (a hangzó nyelvet a jelentéssel közvetlen, természetes kapcsolatba állító) fonocentrizmusával szemben. „Nincs szövegen kívülség.” („Il n’y a pas de hors-texte.”) – írja Derrida *De la grammatologie* című alapművében, melyben a világ leképezhetetlenségének tézisést, a reprezentáció kudarcra ítéltségének felismerését végül

³⁸ Szőnyi György Endre, „Ut pictura poesis: Rövid poétikatörténeti vázlat,” *Palimpszeszt*, 2002 május 8., hozzáférés: 2022.08.29, <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/Utpict-Zempl02.htm>; Szőnyi, *Pictura & Scriptura – Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged: JATEPress, 2004).

³⁹ Roland Barthes, „A kép retorikája,” ford. Angyalosi Gergely, *Filmkultúra* 26 (1990): 64–72.

⁴⁰ Jacques Lacan, „A Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra,” ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva, *Thalassa* 2, 4. sz. (1993): 5–11.

a jelentés-szétszóródást célzó nyelvi játékkal kompenzálja.⁴¹ A gyerekirodalomkutatás kifejezetten az illusztrált képeskönyvek elemzésére összpontosító tudományterülete (*picturebookstudies*) is – textuális metaforákkal – a képeskönyvek narratív művészetéről értekezik, olyan beszédes című tanulmányokban mint Perry Nodelman „Szavak képekről”,⁴² Evelyn Arizpe „Képolvasó gyerekek”,⁴³ vagy Uri Shulevitz „Képekkel írni”⁴⁴ monográfiáiban.

A Carroll és Tenniel együttműködés során létrehozott történetben a szavak és a képek egyenrangú, együttes jelentés(de)formáló ereje arra készíti az olvasót, hogy a Liliane Louvel-féle értelemben vett „voyure” interpretációs stratégiához⁴⁵ folyamodva „betűleső képolvasóként” ráébredjen a médiumok közti konstans, kölcsönös, ikonotextuális interakciók komplexitására. Ezzel óhatatlanul elvetjük a kép/szöveg reláció hagyományos, bináris, hierarchikus felosztását. A nonszensz képszöveg sajátos poétikai, reprezentációs, mediális megoldásainak köszönhetően demokratizáló, politikai gesztust is végrehajtunk.

A szó és kép egymást kölcsönösen felülíró/revizionáló stratégiáinak kaleidoszkopikus alakváltozatai generálta intermediális játéktér metamediális üzenetet is közvetít. A ki mondhatatlan képiesítése és a képtelenségek elbeszélése szembesít a verbális és vizuális reprezentáció határaival, s ugyanakkor e határok relativitásával is. Leleplezi egyezményes jelrendszereink hiátusait, hiányosságait, de fényt vet kommunikációs aktusaink szubverzív kreatív potenciáljaira is. A nonszensz képszöveg a mediális/reprezentációs határok elkerülhetetlenségére és elfogadhatatlanságára egyszerre reflektáló határsértő műfaj. A verbalitás és a vizualitás (valamint a vokalitás és taktilitás) eszközeivel takarja ki a fiktív univerzum és az extra-diegetikus konszenzus valóságunk textuálisan konstruált s így dekonstruálható jellegét. Fiktív és valós, szó és kép, jelentés és értelmetlenség átjárhatóságának, egymásba fordíthatóságának felismerésének etikai tétje a centrum és a periféria, az önmagaság és másikság hierarchiájának viszonylagosságának felismerése, a marginalizáció, a kirekesztés elutasítása.

A louveli „voyure” mint interpretációs stratégia így „véd meg a politikai vakság vagy közöny kórságától.”⁴⁶ Louvel a képszöveg önreflexív ikonotextuális játékából eredeztethető ideológiai-kritikai felismerést a „szöveg szemének felnyílása” metaforával jelöli. A képben tükröződő szöveg és a szövegben visszhangzó kép együttállása jóvoltából a

⁴¹ Jacques Derrida, *A disszemináció*, ford. Boros János, Csordás Gábor, és Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1998).

⁴² Perry Nodelman, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* (University of Georgia Press, 1989).

⁴³ Evelyn Arizpe, *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts* (London: Psychology Press), 2003.

⁴⁴ Shulevitz, *Writing with Pictures*.

⁴⁵ Louvel, *Le Tiers pictural*, 109.

⁴⁶ *Ibid.*, 10.

művészeti alkotás nem csupán ábrázolja a valóságot, de magát a jelölés folyamatát is jelöli. Így alapjaiban határozza meg a valósághoz való viszonyulásunk azzal, hogy a jelenlétben a hiánnyal és a többlettel is szembesít, s egyaránt a jelentésközlés részeként fogja fel a jelentéstúlcsordulást, a jelentésüresedést és a jelentésmegbicsaklásokat is. Louvel a referenciális, denotatív, dokumentarista reprezentációs tendencia esetén „paternális képszőveggenerálásról” ír. „Maternális” képszővegalkotói folyamat eredményeként tartja számon az önreflektív, a jelentéseket stratégikusan elbizonytalanító, az értelmezést kibillentő, a valósba az imagináriust becsatornázó, antitetikus, transzgresszív ellenszövegeket. Ezek rendre az intermediális játék transzformációs erejével kísérletezve reflektálnak a szövegnek a képiségre és a képnek a szövegiségre gyakorolt hatására, legyen szó illusztrált textusról, verbalizált vizuális műalkotásról, vagy a költői nyelv képszerűségéről. A „maternális metapiktoralitás”⁴⁷ lényege, hogy túllép a bináris dialektikán, és egy – a hagyományosan adott két komponens (szó és kép, mű és szöveg, jelentésmegszilárdulás és jelentés-elcseppfolyósítás, jelenlét és hiány, most és akkor, tér és idő) interakciójára építő – „harmadik elemet”⁴⁸ tesz meg az interpretáció meghatározó összetevőjéül: a mindig inherensen ekphrasztikus szöveg mentális emlékképezés nyomát, mely az olvasásélmény során a befogadóban ölt testet.

Louvel gender-alapú metaforája egybecseng a feminista ikonológia⁴⁹ érvelésével, mely szerint a kép/szöveg viszony hierarchikusan kanonizálódott relációját a hegemónikus elnyomórendszerek működési mechanizmusa hatja át. A kép passzív látványként feminizálódik; fölé rendelődik az aktív ágencia au(k)toritásával társított maskulinizált textus. A nyugati kultúrtörténeti, művészettörténeti hagyományban a nő nézve van, a férfi beszélőként nyer létjogosultságot magának. E felosztás reiterálja a kolonialista, imperialista, szexista ideológia normativizáltságában láthatatlanná tett kirekesztő gyakorlatát. A logocentrizmus szinte észrevétlenül s automatikusan fallogocentrizmusba fordul.

A fenti megfontolások fényében a Carroll-Tenniel kooperáció politikai tétje, az ikonotextuális játék morálfilozófiai küldetése az álmodozó kislány saját jogán, önmagaságában, elkülönbözőségében való elismerése – egyrészt olyan képi ábrázolásokon, melyek tárgyasítás helyett felszabadítják, másrészt olyan szöveges leírásokban, melyek nem ta-

⁴⁷ Ibid., 125.

⁴⁸ Louvel a „tiers pictorial” („pictorial third”) fogalom megalkotása során egyrészt Derrida „troisième livre” terminusát gondolja tovább, másrészt a kristevai szimbolizáció előttes, preverbális szemiotikus jelölési folyamat maternális metaforáját telíti friss jelentéssel.

⁴⁹ Catriona McAra and Anna Kérchy, „Interview with Mieke Bal;” „Interview with Liliane Louvel,” *Feminist Interventions in Intermedial Studies*, eds. Kérchy Anna and Catriona McAra, *EJES* 21, no. 3 (2017): 217–21; 222–26.

gadják meg nehezen megragadható lényegiségének közvetítését sem metaforává redukálása vagy szimbólumként fixálása, sem a férfiszervező nárcisztikus önarcképévé silányítása során, hanem a gyermeki fantázia kreatív potenciáljának éltetését célozzák. Alice, ahogy Catriona McAra rámutat, a szürrealisták *femme enfant* figurájának elődje: olyan köztés, átmeneti létforma, mely lányként, gyermekkor és nőiség között, épp folyamatos testi-lelki változásban leendő, identitás és testi kontúrjaiban elbizonytalanított, metamorfikusan képlékeny és határtalanul kreatív szubjektumként a határmezsgyéek *limes* vidékén lokalizálható; logika és irracionalitás, álom és valóság, kép és szöveg közt. Alice, mint *femme enfant* elbizonytalanítja a reprezentáció határait, McAra szavaival „átszakítja a szöveg” és a kép „szövetét”.⁵⁰

A Carroll és Tenniel féle képszöveg metamedialis üzenete esetében nincs szó a posztstrukturalista irodalomelmélet szerzőire jellemző, a nőt, a nőiséget, mint radikális másságot reprezentálhatatlanságában enigmaként misztifikáló tendenciáról. Nem a férfi alkotó tekintetében tükröződve sejlik fel a femininitás lényege, mint a szöveg kimondhatatlan jelentéseinek absztrakt megtestesítője. Sokkal inkább arról van szó, hogy a kor társadalmi előírásai révén szigorú testi-lelki szabályozással gúzsba kötött leánygyermek felszabadulást nyerhet maga az olvasás élmény által. Önálló munkára készítheti azon kreatív gondolatait, melyeknek csak silány másolatoként tartja számon saját munkásságát a két felnőtt társszerző. Az álomgyermek a viktoriánus kulturális norma szerint bár idealizálódik, de forradalmi, már-már proto-feministaként értelmezhető gesztus, ahogy az elfojtásra ítéltetett korporealitása is kötetlen teret kap a műben mind a meghökkentőségükben élvezetes, metamorfikus alakváltozások bőséges tematizálása révén, mind az interaktív könyvdizájn által. Ez utóbbi art-direktori gyakorlatnak köszönhetően, az ifjú célközönség könyvtárggyal való testi interakcióit az olvasmányélmény részévé, a történet kibontakozásának feltételévé formálva, éppen a (viktoriánusok szemében tabunak minősülő, s a nőiséggel kifejezetten összeegyeztethetlen, gyermekkorban csírájában elfojtott) korporealitás taktilis, fizikális, érzelmi kerülnek a (a maskulin privilégiumként számontartott) műértelmezés szellemi folyamatába való integrálásra. Mindez forradalmi módon, és a kor műfaji normáit áthágva, az autentikus, modern értelemben vett gyerekirodalom kezdetét jelenti. A gyerek olvasó passzív befogadó helyett hús-vér, testet öltött, kreatív alkotótársként tételeződik. Egyszerre kerülnek elismerésre a lánygyerek kreatív intellektuális képességei és testi szabadságjogai.

⁵⁰ Catriona McAra, „Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant,” *Papers of Surrealism* 9 (2011): 1–25.

Az Alice regények azon képszöveg részei, ahol az olvasó lapozással lendíti tovább a történet cselekményét és segíti a főhős nő pikareszk kalandozásai során való előremenetelét – mint mikor Alice a lapozással lép a tükör túloldalára, vagy a cheshire-i macska vigyorra tűnésével szembesülve maga is eltűnik a sorok között, képből szöveggé majd gondolattá lényegülve – azt viszi színre, hogy a tételezett olvasóval azonosított álomgyermek kislány a képek és a szövegek közötti *mozgásban* kel életre. A betűleső képolvásós könyvélményének a Louvel által hangsúlyozott, hierarchikus binaritáson túllépő, harmadik aspektusa tehát ez a testi interakció, mellyel a könyvforgató gyermek, kreatív képzeletének és korporeális ágenciájának köszönhetően, animálja a kép és szöveg közti dialógust. A szerző és az illusztrátor által gondosan megtervezett korporális koreográfiát előadó könyvforgató gyermek egyszerre nyer megerősítést kreatív kompetenciái és testi örömeztete helyénvalóságát illetően. A fizikai jelenvalóság és a kognitív participáció a gyermekirodalmi olvasásélmény részeként való beépítése a gyermek(olvasó)i cselekvőkészség méltányolásának sürgetését implikálja. Emellett a történetmesélést – az egymással egybeérő történetelbeszélést és történethallgatást – tétellel bíró interpretációs eseményként gondolatja el. Az olvasót rádöbbeníti, hogy nem csak a könyvtárgyat tartjuk a kezünkben, de a döntés jogát is a történet előre (vagy hátra) haladására s annak mikéntjére vonatkozóan (lapozunk-e tovább, becsukjuk-e a kötetet, számárfülezzük-e a lapokat, hogy visszatérjünk egy-egy epizódhoz, elidőzünk-e az illusztrációknál, miként értelmezzük, képezzük le magunkban a történeteket, mondjuk-e tovább, s hogyan fűzzük a mese fonalát?). Ekképp a nonszensz képszöveg felelős felelőtlenkedéssé fordul.

Cikkemben a Shakespeare műveinek szerzőségéről folyó vitákra reflektálok egy hazai példán keresztül. Kulturális értelemben nagyon fontos és érdekes jelenségről van szó: a szerzőségről folyó viták a Shakespeare műveit egyébként nem olvasó, színházba nem járó embereket is gyakorta izgalomba hozzák. Az összeesküvés-elméletek sajátossága ez: a vita nem csak túlmutat, de túl is lép konkrét tárgyán. Shakespeare szerzőségéhez olyanok is értenek, akik Shakespeare művei iránt nem látszanak mélyebben érdeklődni. Ez azt is jelenti, hogy a szerzőségről folyó vita általában nem járul hozzá Shakespeare műveinek élvezetéhez vagy megértéséhez. A szerzőségi diskurzus számára a művek nagysága megkérdőjelezhetetlen. Olyan kiindulópont, amelyre feleslegesnek látszik szót vesztegetni. A kérdés e helyett az, hogy ki írta őket – az irodalmi nagyság rejtélyét a szerző személyének rejtélyévé fordítva át, a mű megértése helyett a tettes meglelését tűzve ki célul.

A szerzőség ilyen értelemben vett vizsgálata, azaz a művek elvitatása William Shakespeare-től olyan, lényegileg populista, elit- és szaktudás-ellenes kultúrkritikai tevékenység, amelyet a forrásanyag jellegéből adódóan elsősorban angol nyelvterületen, és azon belül is Amerikában űznek előszeretettel. Elsősorban az internetnek köszönhető, hogy újabban Magyarországon is nagyobb érdeklődés mutatkozik a téma iránt. A *Grafológia* című folyóiratot kiadó Faklen Pál az elmúlt években több cikket is írt Shakespeare szerzősége tárgy-körében. A cikkek mindenekelőtt összefoglalják az elterjedt érveket arról, hogy miért nem lehetett Shakespeare saját műveinek szerzője, és miért publikálta ezeket a műveket Shakespeare neve alatt valaki más. Az elmúlt bő másfél évszázadban felmerült szerzőjelöltek (Francis Bacon, Christopher Marlowe, Walter Raleigh, Edward de Vere, I. Erzsébet királynő, és még sokan mások) közül Faklen Pál Marlowe szerzősége mellett tör lándzsát,

* Természetesen Shakespeare. Cikkem megírására Szőnyi György Endre egy levele ösztönzött, amelyben felhívta néhány kollégája figyelmét Faklen Pál munkásságára és az antistratfordiánus elmélettel való foglalkozás fontosságára. Ennek a kihívásnak próbálok itt eleget tenni. Márkus Zoltánnak köszönöm a cikk korábbi változataira tett értékes megjegyzéseit. Külön köszönetet szeretnék itt mondani Faklen Pálnak, amiért 2021 karácsonya körül több emailt is válthattam vele felfedezéseiről, és amiért türelmesen válaszolt időnként meglehetősen pikírt megjegyzéseimre és kérdéseimre, útbaigazított az általa forgatott szakirodalommal kapcsolatban, sőt vitánk nyilvánosság tételét is szorgalmazta. A jelen cikk I–II. szakaszának első változata a Faklen Pállal folytatott levelezés része volt, és a mostani szöveg leadásakor megjelenés alatt állt a *Grafológia* című folyóiratban. Hálám és megbecsülésem nem változtat azon, hogy – amint alább világossá fog válni – semmiben nem értek egyet Faklen Pállal, továbbra sem.

és más anti-stratfordiánus (tehát a stratfordi illetőségű Shakespeare szerzőségét tagadó) elméletekből ismerős módon a Marlowe és Shakespeare neve alatt forgalmazott műveken túl egy sor más szöveget is Marlowe-nak tulajdonít.¹

Faklen Pál cikkei a Shakespeare szerzőségéről szóló vita szakirodalmához azzal járulnak hozzá, hogy grafológiai eszközökkel igyekeznek bebizonyítani egy csoport kéziratról, és köztük a Shakespeare-hez köthető kéziratokról is, hogy azonos kéztől származnak: mégpedig a Marlowétól. Cikkemben Faklen Pál a kéziratokról publikált elemzéseit veszem először szemügyre, és megmutatom, hogy következtetéseit miért nem tudom elfogadni. Ebből a kritikából kiindulva teszek aztán néhány általánosabb megjegyzést a Faklen cikkei által is képviselt, az ő grafológiai kutatásait is motiváló, széles körben elterjedt anti-stratfordiánus elméletek és érvelésmód sajátosságairól.

I.

Faklen Pál 2021-ben megjelent, „North útinaplója – ahogy Kit leírta” című cikkében arról a felfedezéséről számol be, hogy az elsősorban fordításairól ismert Thomas North 1555-ös útinaplójának két fennmaradt kéziratos példánya közül az egyik, mégpedig a londoni Lambeth Palace Libraryban található, Marlowe kezétől származik. A cikk ismerteti a napló eredetét, majd áttekinti a 16. században Angliában használt kézírás-típusokra, és mindegyiknél a kor több kézírás-fajtája közül angol nyelvű szövegek esetében a legelterjedtebb, ú.n. titkári folyóírásra (*secretary hand*) vonatkozó alapvető tudnivalókat, végül Christopher Marlowe *Massacre at Paris*c. darabja kéziratban fennmaradt szövegrészlete (az ú.n. Collier-lap) és a North-napló kézirata összevetésével igyekszik igazolni, hogy a naplókézirat a Marlowe kezétől származó másolat. Ez a bizonyítási eljárás feltételezi, hogy a Collier-lap Marlowe kezétől származik. Kiindulásként leszögezem, hogy én ezt a feltevést is maximum elképzelhetőnek tartom, igazoltnak semmi esetre sem.² Mint látni fogjuk, Faklen Pál bemutatja ugyan a két kéziratot, de aztán nem hasonlítja őket össze: csupán

¹ Faklen Pál cikkemben hivatkozott írásai e sorok lejegyzésekor (2021 december vége) letölthetőek az *academia.edu* weboldalról, hozzáférés: 2022.12.08, <https://independent.academia.edu/PálFaklen>.

² Tekintettel arra, hogy egyetlen aláíráson kívül nem maradt fenn egyértelműen Marlowe kezének tulajdonítható szövegrészlet, a Collier-lap eredetének írásszakértői bizonyítása lehetetlen, és egyéb bizonyítékunk sincs arra, hogy a kézirat valóban Marlowe kezétől származna, és nem valaki mástól. Természetesen nem kizárt, hogy a kézirat Marlowe kézírása lenne, de érdemes figyelembe venni, hogy a korból fennmaradt drámái – és általában: irodalmi – kéziratok többsége nem szerzői kéztől származik, hanem vagy olvasók, vagy professzionális írnokok által készített másolat (utóbbiról itt a kézirat kvalitásai miatt nem lehet szó). Erről lásd Harold Love, *Scribal Publication in Seventeenth-Century England* (Oxford: Clarendon Press, 1993), valamint Henry R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558–1640* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

a North kézíratról ad grafológiai jellemzést, és az így azonosított személyiségjegyekről állapítja meg, hogy azok csakis Marlowe-t jellemezhetik. Ezért a Collier-lap sajátkezűsége logikailag nem is lényeges Faklen cikkének gondolatmenete szempontjából.

A bizonyítás a szakma alapvető módszertanának és elfogadott gyakorlatának is ellentmondó procedúrát követ, amennyiben Faklen Pál a grafológiai elemzést, konkrétan az írásminta egészéből kiolvasott személyiségképet használja a személyazonosság megállapítására. Hengl Melinda, a Pécsi Egyetem Jogi Karának adjunktusa 2021-es könyvében egyebek mellett gondosan elhatárolja egymástól az írásszakértői és grafológiai vizsgálat kompetenciáinak körét és ezeknek az azonosításban betöltött szerepét.³ A Hengl által kifejtettek alapján azt, hogy a North kézirat Marlowe tollától származik, úgy lehetne meggyőzően igazolni, ha egy szintén Marlowe-tól származó kézirrattal összevetnénk, és megpróbálnánk az egyes betűjelek egyező írássajátosságait kimutatni.⁴ Tehát – Hengl különbségtételét használva – *írásszakértői*, nem pedig *grafológiai* jellegű érvelésre van szükség. Idézem:

Az írásszakértő szerepe abban nyilvánul meg, hogy ha van megfelelő mennyiségű minta (próbaírás), akkor az egyes betűjeleknél annyi egyező írássajátosságot tud kimutatni, amelyeknek egy bizonyos mennyiség elérése után azonosítási komplexum jelentőséget kell adni. Tehát olyan összességnek tekintendő, amely véletlenül nem jöhet létre, illetve másnál ugyanilyen összetétele az indíciumoknak nem adódhat.

Ezzel szemben:

A grafológia többnyire kettős korlátú szakértői vizsgálatot jelent, mert csak csoportazonosításhoz juthat el (első korlát) és csak valószínűséggel (második korlát) enged következtetni az elkövető kilétére.⁵

Faklen Pál North útinaplójának kézírás-elemzését azzal vezeti be, hogy „nem csak az összehasonlítás szempontjából fontos sajátos írásjegyekre, árulkodóan ismétlődő egyedi formákra kell figyelni. A hiteles azonosításhoz nem egyszer az írás egészének elemzése szolgáltatja a legtöbb bizonyítékot.”⁶ Azon túl, hogy ez a kijelentés ellentmond a szakiro-

³ Hengl Melinda, *A kézírás interdiszciplinaritása* (Pécs: PTE Kiadó, 2021), különösen: 188–232.

⁴ Hengl ismételten jelzi, hogy a szakma elfogadott álláspontját ismerteti, lásd például: „Tremmel Flórián kifejti, hogy az írásszakértés számára az általános ismervek csak a csoportazonosítást teszik lehetővé, így a vizsgálat során a különös kézírás-sajátosságokra helyezik a súlypontot”, 192.

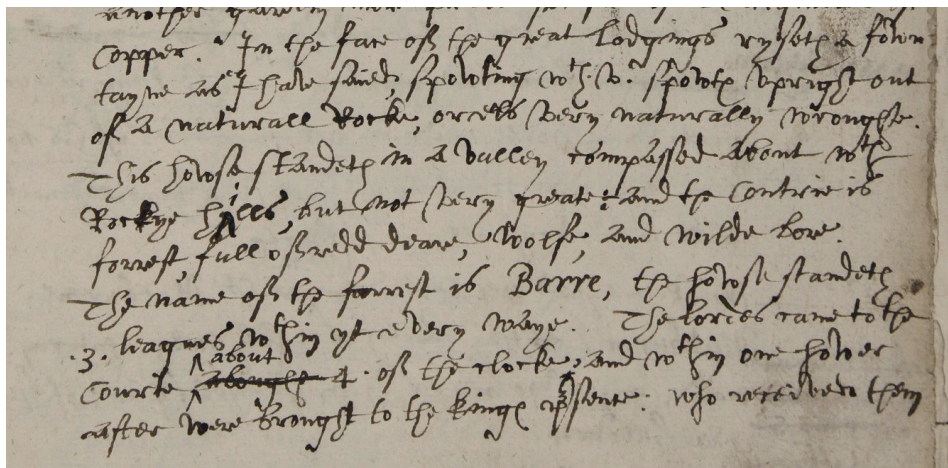
⁵ Hengl, *A kézírás interdiszciplinaritása*, 195.

⁶ Faklen Pál, „North útinaplója – ahogy Kit leírta: Egy rendkívüli jelentőségű kézirat,” *Grafológia* 27, 244. sz. (2021): 8.

dalomban és a bizonyítási eljárásban elfogadottnak, Faklen ezek után a sajátos írásjegyek elemzésének feladatától el is tekint: elemzésében a „nem csak”-ból „nem” lesz. Faklen az egyes betűjelekre jellemző írássajátosságok elemzése helyett vázlatos, az „írás egészét” tekintő grafológiai jellemzést ad a kézírás mögött meghúzódó személyiségről, ezt ráadásul csak az egyik szövegre alapozza, azaz összehasonlítást nem is végez.

Attól, hogy a cikk terjedelmi és egyéb okokból nem végzi el a szükséges bizonyítást, maga az állítás természetesen még lehet igaz. Szemügyre vettem tehát a két kéziratot. A két, egyaránt jellegzetes és meglehetősen szabályos 16. századi titkári folyóírással írott szöveget Faklen Pál egy 10 és egy 12 soros minta alapján vizsgálja. Nagyfelbontású képeken megnéztem ezeket a cikk 9. és 10. illusztrációjában bemutatott mintákat. Először megvizsgáltam az egyes írásjegyek Faklen Pál által nem elemzett sajátosságait, majd Faklen Pál cikkében az összképről adott elemzést is ellenőriztem.⁷

Kezdjük North naplójának részletével, Lambeth Palace Library MS 5076 jelű kézirat harmadik lapja rektójának alsó mintegy egynegyedén található 10 sornyi szöveggel, a könyvtár digitális gyűjteményében található kép alapján. (1. kép)



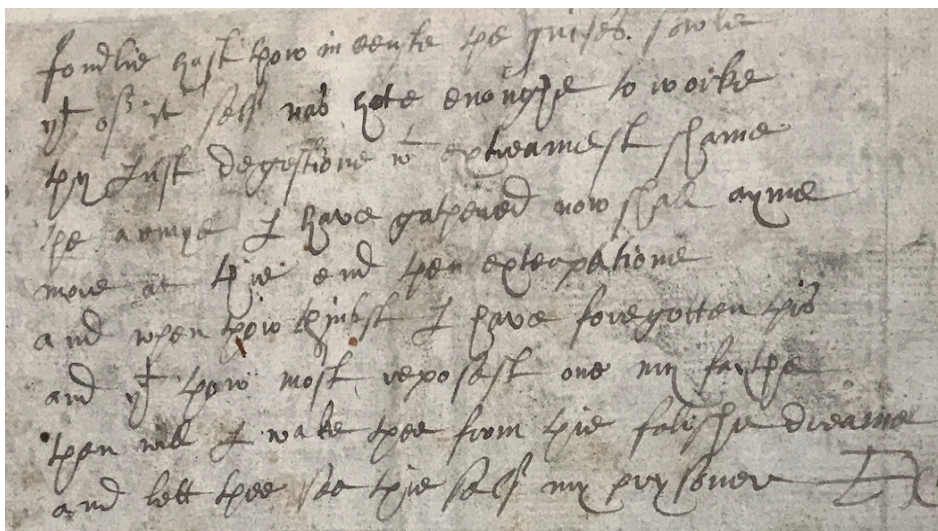
1. kép: North naplója, Lambeth Palace Library MS 5076, f 3r, a Faklen „North útinaplója” c. cikkében is bemutatott minta. A kép megtalálható a könyvtár weboldalán: <https://images.lambethpalacelibrary.org.uk/luna/servlet/s/1w66q7>

⁷ Ideális esetben eredetiben vizsgálnánk mindent, de elég jó minőségű felvételek állnak rendelkezésünkre, és ezekből a kézírás sajátosságai jól felismerhetőek. Esetünkben utólagos beavatkozás, manipuláció kérdése nem merül fel, ezért a közvetlen fizikai vizsgálatra nincs feltétlenül szükség. Ha a fényképek összevetése elég az állításhoz, akkor a cáfolathoz is elég kell, hogy legyen.

Kézírás elemzésekor mindenekelőtt célszerű elolvasnunk a szöveget, és a grafikai jeleket az ábécé betűinek megfeleltetnünk. Ennek alapja a soronkénti betűhív átírás. Faklen cikkében az illusztráció mellett közölt átiratban vannak apróbb elírások. Alább az én betűhív átírásom. A rövidítések feloldását szokásos módon, aláhúzással jelölöm.

copper. In the face of the great lodgings es ryseth a fown
 tayne as I have saide spowting with v. spowtes vpright out
 of a naturall Rocke, or else very naturally wroughte.
 This howse standeth in a valley compassed about with
 Rockye hills es, but not very greate: and the contrie is
 forrest, full of redd deare, wolfe, and wilde bore.
 The name of the forrest is Barre, the howse standeth
 3. leagues within yt every waye. The lordes came to the
 courte about 4. of the clocke, and within one hower
 after were brought to the kings es presence: who received them

A másik szövegmint a Folger Shakespeare Libraryban található Collier-lap (Folger MS J.b.8) utolsó 12 sora. Faklen cikkének 10. illusztrációja egy olyan kompozit, amely a rektó aljából és a verzó tetejéből van összeapplikálva; az összeillesztés eredményeképpen a rektó alján az utolsó sor alsó zónája és a verzó tetején az első sor felső zónája nem teljesen látszik. Alább csak a verzón található titkári folyóírással írt, 9 sornyi szöveg képe.



2. kép: Collier lap, Folger Shakespeare Library MS J.b.8, a titkári folyóírással írott szövegnek a lap verzóján található 9 sora; ez a Faklen „North útinaplója” c. cikkében is bemutatott minta utolsó háromnegyede. A lap két oldala nagy felbontásban itt található: rektó: <https://luna.folger.edu/luna/servlet/s/e0h8gu>, verzó: <https://luna.folger.edu/luna/servlet/s/p28599>

A Faklen 2021-es cikkében a 10. kép mellett közölt, soronkénti átírás nem betűhív, hanem normalizált és részben modernizált szöveget ad, helyenkénti tévesztésekkel: „incenste” helyett „incensed,” „was hote enough to worke” helyett „was not hot enough to work,” stb.⁸ Ez persze így is segítség a gyakorlatlan olvasónak, de az írás betűnkénti elemzésére használhatatlan. Én ezt olvasom:

fondlie hast thow incenste the guises sowle
that of it self was hote enough to worke
 thy Just degestione with extreamest shame
 the armye J have gathered now shall ayme
 more at thie end then exterpatione
 and when thow thinkst J have foregotten this
 and that thow most reposest my faythe
 then will J wake thee from thie folishe dreame
 and lett thee see thine self my prysoner


Ha ezután összehasonlítjuk a két kézírás minta egyes betűformáit, egyebek mellett a következő szisztematikus különbségeket találjuk:


kis *a* betű:

North minta: szókezdő **a** minden esetben  vs. szóközi  és egyszer 

Collier minta: szókezdő  és ugyanígy szóközi  – tehát nincsen jelen a North mintát feltűnően jellemző variáns betűforma.

nagy *C* betű:

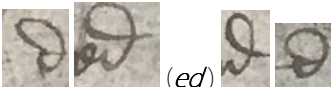
North: 

Collier:  – a két kézirat minta más betűformákat használ (a titkári folyóírás ritkább betűi, így a C, K, és R, gyakran előfordulnak nagybetűként szókezdeten sőt szó belsejében is).

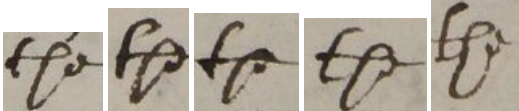
kis *d* betű:


North:  és három **d** egymás mellett: 

⁸ Faklen, „North útinaplója,” 8.


Collier:  (ed) – itt sokkal erősebben balra nyúló, elfekvő hurok látható minden esetben, szemben a North keskenyebb, függőleges hurkával.


the szókezdő betűkapcsolat (kisbetűs kezdés):

North: 

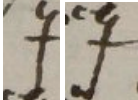
Collier:  – számos különbség, így pl. a Collier *t* betűinek törzsvonala minden esetben fordított irányba görbül mint a North kézirás enyhén *c*-szerűen görbülő *t* betűi. North esetében a *t* áthúzása gyakran a toll felemelésével indul, míg Collier minden esetben hurokkal kapcsolódik a törzshöz. A *t* áthúzásához kötött *h* hurkolása és törzsvonala, illetve az *e* kötése és hurkolása is karakteresen különböző: North esetében az *e* felüljellegzetesen nyitott, míg Collier-nál a sokkal erőteljesebb hurok felülről lezárja a betűt.

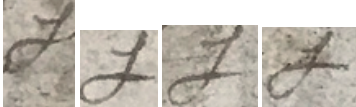
kis *w* betű:

North: 

Collier:  – a *w* kezdővonala North esetében általában erős, ívelt, a betű alapvonala gyakran jobbra lejt; Collier esetében rövid vagy hiányzó kezdővonalat és többségében jobbra emelkedő betű-alapvonalat találunk.

nagy // *J* betűk:

North: 

Collier: 

Ezek a jellegzetességek számomra egyáltalán nem azt bizonyítják, hogy a North és a Collier minták ugyanattól a kéztől származnának. A két szövegből vett minták az azonoskezségnek éppen az ellenkezőjét valószínűsítik. Fontos, hogy az azonoskezség igazolásához nem elég az esetenkénti egyezés: ahogy Hengli is világossá teszi, szisztematikus

egyezésekre van szükség – és logikusan az is igaz, hogy ha viszont rendszeres *különbségeket* találunk, ezek alapvetően megkérdőjelezzik az író személyek azonosságát.

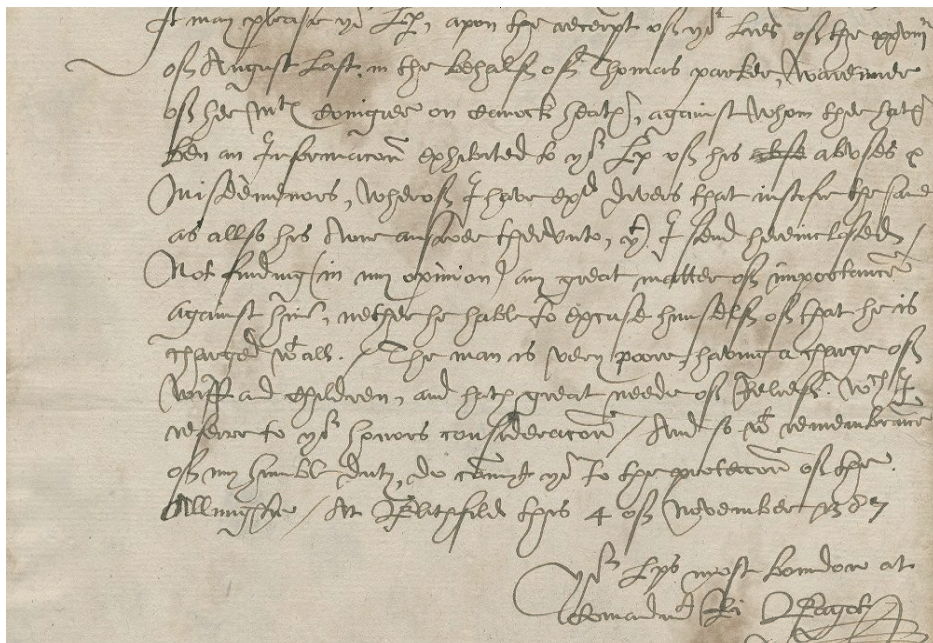
Márpedig itt rendszeres és következetes eltérések vannak. A két kézírás egyrészt a titkári folyóírás létező betűváltozataiból másképpen válogat (ezt látjuk az *a* és *c* betű esetében), alapvetően azonos betűváltozatokat pedig jellegzetesen más-más módon formálja (a további példák). A két kézírás sajátosságainak olyan alapvető különbségeiről van szó, amelyek alapján a két kéz azonossága valószínűtlennek tűnik.⁹

A betűformák összevetése tehát alapvetően cáfolni látszik Faklen felfedezését. Marad az „írás egészének” grafológiai elemzése, amit a cikk, ha vázlatosan is, de elvégez. Hangsúlyozom: Faklen grafológiai jellemzést ad, erről pedig a szakirodalom is kijelenti, hogy nem alkalmas a kézirat eredetének meghatározására. Az, hogy két kézírásból hasonló személyiségjegyekre lehet következtetni, még nem következik, hogy a két kézírás ugyanattól a személytől származik. Még ha igaz is, hogy ezek a vonások mindkét kéziratot egyaránt jellemzik, ahhoz, hogy ez bizonyítson valamit, azt is meg kellene mutatni, hogy tetszőlegesen kiválasztott, más kéztől eredeztethető szövegeket viszont nem jellemeznek. Hengl fentebb már idézett megfogalmazásában: meg kell mutatni, hogy „másnál ugyanilyen összetétele az indiciumoknak nem adódhat.”

A Faklen Pál által elősorolt jellegzetességek ugyanakkor a titkári folyóírással írott szövegek sokaságát jellemzik. Régi kéziratoknál mind az írásszakértői, mind a grafológiai elemzésnek szüksége van egy harmadik írástudományi ág, a paleográfia támogatására: annak vizsgálatára tehát, hogy az adott kézírás mennyire hasonlít, és mennyire tér el a kor hasonló kézírásaitól, mely vonásai mondhatóak sajátosnak, és mely vonásai tipikusak az adott kor adott kézírás-fajtájára: azaz adott esetben a 16. század végi, 17. század eleji titkári folyóírás példáira. Következzen egy véletlenszerűen kiválasztott példa (3. kép). A Folger MS L.a. 70 jelű kézirat Richard Bagot 1587-ben küldött levelének a családi iratok között

⁹ Faklen ismételt szakirodalmi hivatkozása Charles Hamilton *In Search of Shakespeare* című könyve (Orlando, FL: Harcourt Brace Jovanovich, 1985). Hamilton kézírásszakértőként lép fel, bár ő is előnyben részesíti a holisztikus intuíciót a részletek összevetésével szemben. Ennél lényegesebb, hogy Faklenhez hasonlóan ő sem használ megfelelő összehasonlítási alapot. Shakespeare kézírásának sajátosságát egy olyan kézírás minta-kollekció segítségével demonstrálja (Uo., 16–37), amely nem valóban hasonló jellegű kéziratokból, hanem a kor híres embereinek általában aláírással is ellátott, sajátkezűnek vélhető dokumentumaiból áll, és amelynek 43 darabjából csak 13 a titkári folyóírás (a többi általában kurzív vagy valamilyen kevert forma). Az így létrehozott kontextusban Shakespeare kézírása viszonylag sajátosnak, egyedinek mutatkozik. Ez teszi lehetővé aztán, hogy a kötet későbbi részében Hamilton szinte minden, Shakespeare-rel kapcsolatos szöveget Shakespeare kezének tulajdonítson – annak ellenére, hogy az ilyen dokumentumokat szokás szerint írnokok vagy ügyvédek vetették papírra, tehát a sajátkezűség eleve meglepő lenne. Hamilton egyébként nem antistratfordiánus, de az antistratfordiánusokhoz hasonlóan ő is igyekszik sok dokumentumot egy személyhez kötni, ebben az esetben éppen Shakespeare-hez.

fennmaradt, sajátkezű, egykorú másolata. A kézírás a Collier és a North mintákhoz hasonlóan a jól kiírt, szabályos, ugyanakkor karakteres titkári folyóírás példája.



3. kép: Richard Bagot egy 1587-ben kelt levelének sajátkezű másolata, Folger MS L.a. 70. A Bagot kéziratok részletes leírása: <https://findingaids.folger.edu/dfobagot.xml> Ennak a lapnak a képe: <https://luna.folger.edu/luna/servlet/s/9516ph>

Betűhív átíratomban:

It may please your Lordship, apou the receipt of your Lettres of the xxviiith of August Last, in the behalf of Thomas parker, Warrenner of her mistres Coniguer on Canock heath, against whom ther hath ben an Information exhibited to your Lordship of his [abse] abvses & Misdemenors, wherof I haue exhibited divers that insofar the same as also his owne answer thervnto, that I send hereinclosed, Not finding (in my opion) any great matter of importaunce against him, nether he have to excuse himself of that he is charged with all. The man is very poore, having a charge of wiff and Children, and hath great neede of Relief. which I referre to your honnors consideracion. And so with remembrance of my humble duty, do commyt you to the proteccion of the Allmightie. At Blithfild this 4 of November 1587.

Ez a kézírás ugyanabba a típusba tartozik, mint a Collier és a North minták, de közelebbről szemügyre véve láthatóan más kéztől származik, mint akár egyik, akár másik. Ennek ellenére fellelhető benne a Faklen cikke 8. oldalán felsorolt, a személyiségjegyeket kifejező nyolc jellemző közül legalább hét:

- 1., Energikus, lendületes, gyors tollmozgás. (stimmel)
- 2., Egyenes vagy enyhén ívelt alapvonal. (stimmel)
- 3., Átlátható, tagolt térelosztás. (stimmel)
- 5., Kötött írás, változatos betűkapcsolások. (stimmel)
- 6., Kiterjedt alsó és felső zónák. (stimmel)
- 7., Szárnyaló hurkok, határátlépő végvonalak. (stimmel, ami a hurkokat illeti; a végvonalak egyik kézírásban sem mondhatóak feltűnően határátlépőnek)
- 8., Ritmikus vonalvezetés, jó formanívó. (stimmel)

Az egyedüli jellemző, amely hiányzik a fenti mintából, az a Faklen jellegzetesség-listájának 4. pontja: „sokféle betűvariáns alkalmazása.” A Bagot levél viszonylag kevés variánst használ, és ezeket is szisztematikusan: pl. szókezdő **c**betű vs. szóközi **c**betű. Csakhogy valójában a Faklen által összevetett kéziratok sem mutatnak sok változatot, ráadásul a kettő nem is egyforma ebből a szempontból: a Collier lap még a North kéziratnál is kevesebb variációt mutat – ld. pl. a kis **a**betű fentebb reprezentált formáit. Tehát a három kézirat a lista mind a nyolc szempontjának egyaránt megfelel (vagy nem felel meg).

A Faklen által Marlowe-ra jellemzőnek vélt vonások nem a személyes írásstílus jegyei, hanem egytől-egyig a gyakorlott titkári folyóírás általában elterjedt sajátosságai. Olyan sajátosságok tehát, amelyek világosan megkülönböztetik a titkári folyóírást pl. a modern, ma a magyar iskolában tanított kézírástól, de nem alkalmasak arra, hogy rajtuk keresztül egy kézirat mögött meghúzódó személyiséget leírjunk. Faklen pedig éppen ezt teszi, hiszen a nyolc jellemző a következő nyolc személyiségjegyet fejezi ki:

- 1 Aktivitás, gyors élettempó, erős akarat, impulzivitás.
- 2 Szilárd tartás, öntudatosság, fegyelem.
- 3 Stabil világkép, strukturált gondolkodás.
- 4 Eredetiség, kreativitás, érzelmi nyitottság.
- 5 Erős logikai és kombinációs képesség, lényeglátás.
- 6 Intenzív érdeklődés az élet minden szférája iránt.
- 7 Rugalmasság, gátlásmentesség, túlradó képzelet.
- 8 Magasfokú íráskészség, begyakorlottság.

Itt Faklen Pál levonja az elkerülhetetlen konklúziót:

Az bizonyos, hogy mindkét írás tökéletesen ráillik Marlowe történelmi forrásokból ismert zseniális személyiségére. Ha lenne más jelölt, annak egyrészt nagyon hasonló vonásokkal kellene rendelkeznie, másrészt a kézírásának ki kellene állnia az összehasonlítás próbáját. De nincs ilyen alternatívára utaló bizonyíték és nyom, és arra sincs történelmi forrás, hogy Thomas North Marlowe-ét megközelítő tehetségű lett volna.¹⁰

Példám ezzel szemben azt hivatott illusztrálni, hogy ennyi erővel a titkári folyóírással írott szövegek gyakran egyértelműen másnak tulajdonítható, megszámlálhatatlan sokasága kellene hogy szintén Marlowe kezétől származzon. Ellenvetésem Faklen Pál érvelésével szemben tehát az, hogy nem a megfelelő módszereket használja a bizonyításra. Egyrészt grafológiai eszközöket használ olyasmire, ami csak az írásszakértői vizsgálatnak lehet kompetenciája, másrészt pedig nem támaszkodik kellőképpen a kézírás-tudomány harmadik ága, a paleográfia belátásaira.¹¹

II.

Cikkében Faklen Pál sok történelmi ismeretanyagot vezet elő, hogy a döntő pillanatban aztán váratlanul átugorja a bizonyítástól alapvetően elvárt, ezekből kiinduló lépéseket. A 16. századi kézírások sajátosságainak illetve az adott kézirat tartalmának, szövege keletkezésének ismertetése hirtelen átadja helyét a kézírásból holisztikusan, a részletekre való bármiféle hivatkozás nélkül kiolvasott általános személyiségjegyek felsorolásának, az pedig a személyiséget illető megkérdőjelezhetetlen bizonyosságnak.

Amikor az elemző két, a modern szemlélő számára egyaránt idegennek ható, egymáshoz kétségtelenül hasonló (hiszen azonos írásfajtát használó) kéziratot váratlanul ugyanazon személyiség lenyomatának mondja, könnyen előfordulhat, hogy az információk so-

¹⁰ Faklen, „North útinaplója,” 9.

¹¹ Mivel itt Faklen Pál érvelésével és az általa választott mintákkal foglalkozom, csak zárójelben említem, hogy számomra a Lambeth Palace-beli North-kézirat egész kinézete valószínűtlenné teszi, hogy a példány egy szerzői eredetiről készült másolat lenne (ahogy Faklen Pál elmélete állítja), mégpedig azért, mert a szöveg olyan kisebb-nagyobb javításokkal, pontosításokkal van tele, amelyek szerzői munkapéldányra, nem pedig másolatra utalnak. Ráadásul McCarthy és Schlueter Faklen Pál által is hivatkozott könyvükben (*Thomas North's 1555 Travel Journal: From Italy to Shakespeare; Vancouver etc.*: Fairleigh Dickinson University Press, 2021) a kéziratot North egy sajtókezű levelével részletesen összevetve pont amellel érvelnek, hogy a Lambeth Palace-beli napló-példány, tehát az, amelyet Faklen Marlowe kezétől származó másolatnak tekint, Thomas North sajtókezű kézírata (Uo., 18–9).

kaságától elszédült olvasó nem is akad fenn a meredek állításon. A cikk első fele meggyőzött róla, hogy jó kezekben vagyunk, hiszen a szerző rengeteg mindent tud...

Az adatoktól az állításig vezető hirtelen ugrás azt jelenti, hogy az elemző a kérdéses dokumentumokat nem vonatkoztatja az előzőleg informatívan bemutatott korabeli közege, sajátosságait nem veti össze más, hasonló jellegű dokumentumokéval. A bevezető adathalmaz pusztán dekoráció marad: a dokumentumokról folytatott érvelés nem a vizsgált történeti közegben felismerhető szokásokból, előfeltevésekből, viszonyítási pontokból indul ki, hanem modern szokásainkat veszi alapul. Ez a figyelmes olvasónak időnként akkor is feltűnhet, ha egyébként nem ismeri a kor kézírás-kultúráját. Faklen pl. elmondja ugyan, hogy a 16. századi titkári folyóírás sok betűvariánst ismert¹² – de a North kézirat jellemzésekor a „sokféle betűvariáns alkalmazását” már az „eredetiség, kreativitás, érzelmi nyitottság”¹³ tüneteként értelmezi. Feltételezem, hogy a sokféle betűvariáns egy modern kézírásban ritka és épp ezért tünetértékű – csakhogy a 16. századi kézírás variabilitását ismerve minimum vizsgálni kellene, vajon az adott kéziratminta az adott korban eleve várhatóhoz képest több vagy épp kevesebb betűváltozatot alkalmaz-e. (Esetünkben inkább kevesebbet.) Itt üt vissza a paleográfiai vizsgálat elhanyagolása.

Egy kézirat vizsgálata csak keletkezése világának, a vele egykorú kéziratok sokaságának ismeretében lehetséges. Csak így tudjuk felmérni, egy adott kézírás mely vonásai egyediek, és melyek típusajátosságok, vagy hogy két kézírás hasonlóságai és különbségei vajon azonos kézre utalnak-e vagy sem. Az írásszakértő, csakúgy, mint a grafológus, alapvetően modern emberek kézírásának ismeretére alapozva tesz megállapításokat. Tudása tehát nem történetfeletti: a kézírásnak története van. Ezt a történetet, az írásfajták történeti különbségeit, változásait vizsgálja a paleográfia. A paleográfia segítségével a grafológia csakúgy, mint az írásszakértői vizsgálat (saját gyakorlata alapvetően modern koordinátái közé elhelyezve a látottakat) könnyen összetévesztheti a korra általában jellemzőt a csak az adott személyiségre utaló különös jegyekkel.

Általánosabban fogalmazva: egy történeti tény vagy információ csak a saját történeti kontextusa beható ismeretében értelmezhető. Mai világunkból, mai szokásainkból kiindulva, számunkra ismerősen egyértelmű ok-okozati összefüggéseket kereső józan eszünk gyakran félrevezethet, ha azt akarjuk megítélni, vajon egy különös, esetleg gyanús ténnyel állunk-e szemben, vagy teljesen hétköznapi jelenséggel. Ez a megállapítás nem csak a kézírások vizsgálatára, hanem általában is igaz, nem utolsósorban éppen a Shakespeare szerzőségét vitató, illetve műveit másoknak tulajdonító érvekre.

¹² Faklen, „North útinaplója,” 6.

¹³ Uo., 8.

Faklen Pál fentebb szemügyre vett grafológiai elemzésének nem a tárgyalt 16. századi kézirat attribúciója a végső tétje. North kéziratát 2021-ben publikált könyvében Dennis McCarthy és June Schlueter azért vizsgálja, mert McCarthy Thomas North-ot tekinti Shakespeare művei szerzőjének. Faklen elemzésének is az a tétje, hogy Shakespeare műveinek igazi szerzőjét azonosítsa. Ha valaki szerint North írta Shakespeare műveit, és mi ehhez képest belátjuk, hogy North valamely műve pedig Marlowe kezétől származik, akkor egy lépéssel közelebb jutottunk ahhoz, hogy az égvilágon mindent Marlowe-nak tulajdoníthassunk.¹⁴ Tanulságos, hogy Faklen kutatásaihoz a forrásdokumentumokra vonatkozó ötleteket is mind az anti-stratfordiánus irodalomból meríti, függetlenül attól, hogy az adott anti-stratfordiánus munka esetleg az övével homlokegyenest ellenkező következtetésre jut. A lényeg, hogy nem Shakespeare.

III.

Faklen azon elgondolása, hogy Christopher Marlowe sokkal több mindent írt, mint amit neki szoktak tulajdonítani, az anti-stratfordiánus szerzőségelméletből vezethető le, melyet Faklen korábbi írásaiban foglal össze. Ahogy a 19. század óta általában, Faklen anti-stratfordiánus szerzőségelmélete is két összetevőből áll: az alapvető negatív anti-stratfordiánus állításból, tehát abból, hogy nem Shakespeare írta Shakespeare műveit, és az ezt kiegészítő pozitív elméletből, amely szerint a valóságos szerző – Francis Bacon, Christopher Marlowe, vagy Edward de Vere, Oxford earlje – Shakespeare-t használta strómanként, tehát az ő neve alatt publikált, és mindent megtett azért, hogy kilétét elrejtse (bár ugyanakkor egyes ilyen elméletek szerint az igazi szerző a szövegekbe elbújtatott, rejtjelezett módon utal is a saját személyére). Akár Bacon, akár Oxford earlje, akár Marlowe volt a shakespeare-i művek „igazi” szerzője, az „igazi szerző” és Shakespeare eme viszonyát felismerhető módon a modern médiaviszonyok által megteremtett gyanakvás, a modern világban elterjedtté vált összeesküvéselméletek alakítják. Nem véletlen, hogy az anti-stratfordiánus elméletek a modern politikai összeesküvéselméletek megjelenése után kapnak lábra, azokkal azonos impulzusoktól hajtva.

A 19. században felbukkant anti-stratfordiánus szerzőségelméletek közös jellegzetesége az, hogy (expliciten vagy impliciten) a modern közbeszédben elterjedt magyarázati mintákat használnak a 17. század irodalmi tények értelmezésére, azaz a 19.–21. századi világról szóló elgondolásokkal magyarázzák egy, a maitól sok szempontból eltérő logikát

¹⁴ Csak egy lépéssel jut közelebb, és még ez a lépés is zsákutca: az, hogy Marlowe *lemásolta* North naplóját, az nem cáfolja azt a gondolatmenetet, amely North naplójában Shakespeare műveivel felfedezett párhuzamokat használja annak igazolására, hogy North írta Shakespeare-t.

követő világ egyes, izolált tényeit. A mai olvasó számára az ilyen elméletek éppen azért lehetnek meggyőzőek, mert mai, ismerős, „életszerű” megfontolásokat használnak egy több százévezrelélti szituáció tényeinek értelmezéséhez. Bárvan olyan anti-stratfordiánus munka, amely koholt tényeket is felhasznál, az alapvető probléma az anti-stratfordiánus elméletekkel nem ez: az anti-stratfordiánusok nem csak ismert tényekből indulnak ki, de időről időre akár egy-egy kifejezetten érdekes adatra vagy tényre is felhívják az irodalom- és kultúrtörténészek közösségének figyelmét. Egy magamfajta irodalmár alapvetően nem ezeket az ismert vagy épp újonnan felfedezett tényeket vitatja, hanem az anti-stratfordiánusok által nekik tulajdonított értelmet. Természetesen az egész ágas-bogas kutatási irány egységes jellemzése képtelenség, de annyit megkockáztatok, hogy az anti-stratfordiánus elméletek meghatározó közös jellegzetessége a tények ahistorikus, illetve tendenciózusan szelektív párhuzamok fényében történő értelmezése. Miután fentebb bemutattam Faklen kísérletét arra, hogy egyes szövegeket Marlowe kezének tulajdonítson, az alábbiakban Faklen Pál írásaiból vett néhány példával illusztrálom, hogy miképpen mutatkozik meg ez az ahistorikus érvélmód Shakespeare szerzőségének anti-stratfordiánus cáfolataiban.

Tény, hogy Shakespeare végrendeletében nem szerepelnek könyvek vagy bármiféle utalás irodalomra. Hogy el tudjuk dönteni, ez valóban azt jelenti-e, hogy nem is rendelkezett könyvekkel, azaz „hagyatékában az írott betűnek nyomai sem voltak”,¹⁵ és hogy ez valóban annak jele lenne-e, hogy Shakespeare drámaírói teljesítményre képtelen, sőt esetleg „írástudatlan kispolgár”¹⁶ lett volna, nem árt tisztában lennünk azzal, hogy egy 17. század eleji végrendeletben milyen tételek szoktak és nem szoktak előkerülni. A korból számos hagyatéki könyvlista maradt fenn, az ilyen listák azonban nem a végrendelet, hanem a hagyatéki eljárás során felvett leltár részét képezik – amennyiben hagyatéki eljárásra került sor. Attól, hogy a végrendelet nem említi őket, és hagyatéki leltár nem készült vagy nem maradt fenn, valakinek a hagyatékában még bőven lehettek könyvek.

Legalább ilyen fontos, hogy az olvasás és a könyvbirtoklás messze nem kapcsolódnak olyan szorosán össze, mint ma, a könyv olcsó tömegcikké válása után. Shakespeare műveinek írása során több tucatnyi könyvnek kellett valamikor (nem egyszerre: hosszú pályája során egyiknek ekkor, másiknak akkor) tartósan a keze ügyében lennie. Ennél többnek nem feltétlenül: egy párszavas Ovidius-idézetet vagy egy érdekes információt jó eséllyel nem könyvből keresgélte ki a szerző a dialógus írása közben. De így is több könyv-

¹⁵ Faklen Pál, „Marlowe lassított feltámadása: Egy kettős mítosz hosszú árnyéka,” *Grafológia* 27, 241. sz. (2021): 5.

¹⁶ Faklen Pál, „Fedőneve: Shakespeare,” *Grafológia* 22, 216. sz. (2016): 14.

ről van szó, mint amennyi általában egy akár jómódú középosztálybeli ember birtokában lehetett. A könyvgyűjtemény arisztokratákon kívül elsősorban egyetemi emberek és tudósok életének volt kelléke. A tudós költő Ben Jonson vagy a bogaras filosz Gabriel Harvey esetében nem is meglepő, hogy sok könyvükről tudunk, és könyvtárukból számos, tulajdonosi bejegyzés alapján azonosítható példány fenn is maradt. De a kor olvasási szokásait nem a maguk után legtöbb nyomot hagyó olvasók példájából kiindulva célszerű rekonstruálni, már csak azért sem, mert Shakespeare nem volt tudós, és nem végzett olyanfajta filológusi kutatómunkát, mint Harvey vagy Jonson. Ám 1600 körül Londonban nem kellett könyvtárral rendelkezni ahhoz, hogy valaki sokat olvashasson. Virágzott a könyvipar és könyvkereskedelem, az irodalmi élet szereplői a tucatjával működő boltokban adták-vették olvasmányaikat (a könyv viszonylag drága portéka, ezért gyakran kerül antikvár forgalomba), sőt gyakran a könyvkereskedőtől kölcsönöztek, vagy épp könyvkereskedőknél olvastak. Sok jele van annak, hogy a korabeli olvasók úgy használták a könyvesboltokat, mint későbbi utódaik a kávéházakat: annyi a különbség, hogy a 18–20. századi kávéházak sajtótermékek köré szerveződő világával ellentétben az 1600 körül Londonban a könyvek alkották a városi társasélet háttérét.¹⁷ Nem egyszer egészen tág baráti körök kölcsönöztek könyveket egy-egy jobbmódú tudós vagy arisztokrata gyűjteményéből is. És végül azt se felejtjük el, hogy Shakespeare a könyveket munkaeszközként használta: hogy munkahelyén a színházban milyen könyvállomány volt, illetve hogy a saját könyveit felpakolta-e, amikor végképp hazaköltözött Stratfordba, vagy eladta őket a londoni háztartása egyéb holmijaival együtt, azt nem tudhatjuk. Egy szó mint száz: ha a könyvek hiányoztak Shakespeare végrendeletéből, az semmit sem jelent arra nézvést, hogy mennyit olvasott.

Tény, hogy Shakespeare „egyetlen leszármazottja sem próbált örökséghez jutni az irodalmi művek jövedelmeiből”¹⁸ – de hát hogyan is tették volna, hisz a korban nem létezett szerzői jog, irodalmi művekből jövedelemhez egy örökös nem juthatott, a könyvek kiadásában és újrakiadásában pedig (már megjelent könyv esetében) a kiadói jogot birtokló könyvkereskedőnek, még meg nem jelent mű esetében pedig a kézirat birtokosának volt szerepe. Shakespeare drámái pedig a társulat számára íródtak és a társulat birtokában voltak: ezért sem meglepő, hogy végrendeletében nincs szó „már megírt, halála után publikálandó színművekről”, és hogy épp színésztársai adták ki a műveit. Hogy szemben néhány más költővel sőt drámaíróval, „nem maradt nyoma annak, hogy Shake-

¹⁷ Gary Taylor, „Making Meaning Marketing Shakespeare 1623,” in Peter Holland and Stephen Orgel, eds., *From Performance to Print in Shakespeare's England* (Houndmills: Palgrave, 2006), 55–72.

¹⁸ Faklen, „Marlowe lassított feltámadása,” 5.

speare haláláról szélesebb körben is hírt adtak”,¹⁹ az szintén tény, csakhogy Shakespeare a Londontól még lóháton is többnapos útra lévő Stratfordban élt élete utolsó éveiben, és ott is halt meg. A temetési szertartás lehetett volna az a nyilvános alkalom, amihez általában emlékkersek is kötődtek, de mire a halálhír egyáltalán eljuthatott Shakespeare londoni ismerőseihez, a temetés jó eséllyel már le is zajlott. Hogy halála után „a londoni színházak sem tartottak róla megemlékezést”²⁰ az akkor lenne érdekes, ha lett volna *bárki*, akinek a haláláról a színházak ilyen értelemben megemlékeztek. Attól eltekintve azonban, hogy az uralkodó vagy a patrónus halálakor a színházak bezártak, ilyenről nem tudunk. Hogy „a korabeli sajtóban egyetlen megnyilvánulás sem akadt, amely méltatta volna őt, vagy egyáltalán foglalkozott volna Anglia legnagyobb költőjének és drámaírójának elvesztésével”²¹ az már csak azért sem meglepő, mert nem volt korabeli sajtó.

Shakespeare, Dante, és Goethe az európai irodalom három óriása, de irodalmi tevékenységük egymástól alapvetően különböző körülmények között zajlott, az őket egymástól elválasztó évszázadok során az irodalmi kultúra, és általában: az írásbeliség kultúrája is alapvetően megváltozott. Shakespeare után nem maradt fenn irodalmi levelezés, sőt általa írott levél sem, ezt a tényt azonban nem akkor tudjuk jól értelmezni, ha a Goethe gazdag levelezésével állítjuk sokat sejtetően kontrasztba, mint azt Faklen Pál teszi.²² Dantétól pedig Faklen állításával ellentétben egyetlen sornyi sajátkezű szöveg sem maradt fenn, nem hogy számos sajátkezű levél. A kor viszonyait ismerve az lenne a meglepő, ha volna tőle bármi, úgyhogy ebből szintén nem érdemes arra következtetni, hogy Dante Alighieri esetleg analfabéta lett volna... Tanulságosabb párhuzam a Shakespeare-kortárs, Shakespeare-hez hasonlóan évtizedekig egy színtársulat házi szerzőjeként dolgozó, rengeteg drámát író, kortársai által nagyrabecsült John Fletcher. Fletcher után sem maradtak kéziratok vagy levelek, nem maradtak könyvek, sőt még végrendelet sem. Fletcher 1625-ös halála után műveit nem hét, mint a Shakespeare-ét, hanem huszonkét évvel később gyűjtötték csak egybe – és mégsem gondoljuk, hogy a neve alatt forgó művekhez ne lett volna köze.²³ Fletcher persze szintén nem feltétlenül tipikus eset: Shakespeare számos kortársának maradtak fenn levelei: van, akitől egészen nagy számban. A terjedelmesebb levelezések azonban nem firkászoktól, hanem politikusoktól maradtak fenn, és főként má-

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ Faklen, „Fedőneve: Shakespeare,” 14.

²² Dante (értelemszerűen másolatban) fennmaradt levelei pedig nem magánlevelek, hanem politikai megszólalások. Dantével ellentétben Shakespeare nem volt a politikai közélet szereplője.

²³ Bár kétségtelen, hogy Fletcher gyakran társzerzőkkel dolgozott, szemben Shakespeare-rel, aki első sorban pályája elején és végén írt másokkal, így épp Fletcherrel közösen.

solatban. Közrendű, pénzért irodalmat előállító szerzők (azaz elsősorban drámaírók) leveleinek csak itt-ott akadunk nyomára, jobbára üzleti vagy jogi tárgyú iratok képében. Nem azért, mert nem leveleztek, hanem mert leveleiket senki sem tartotta őrizgetésre érdemesnek. A papír drága dolog volt, sok mindenre lehetett használni a teleírt lapokat is. (Még a 18. században is vesztek úgy oda állítólagos Shakespeare-kéziratok, hogy a szakácsné sütőpapírnak használta őket, egyéb felhasználásról nem is szólva.) A Shakespeare-nél kicsit fiatalabb John Donne magánleveleinek 1651-es (posztumusz) kiadása egy Shakespeare-től merőben más társadalmi ismertségű, különös költőtől származó, különös gyűjtemény.²⁴ Olyan fajta, szépirodalmi tárgyú eszmecserének, mint ami mondjuk a Thomas Mann és Kerényi Károly levelezésében található, Shakespeare Angliájában egyszerűen nincs nyoma. A szellemi élet egészen más formákban, más közegekben létezett.

Shakespeare veje, John Hall valóban jelzi naplójában, hogy Michael Drayton „kiváló költő”, és Faklen Pál szerint „nem lényegtelen tény, hogy ilyesmit soha nem írt apósáról”.²⁵ Hall egyetlen fennmaradt napló-szerű kéziratában az általa sikerrel elvégzett orvosi kezeléseket írja le. Minden egyes esetleírás a páciens nevével kezdődik, általában feltüntetve az illető életkorát, és néha a foglalkozását is. Innen tudjuk, hogy Hall egyik betege „Michael Drayton, kiváló költő” volt. Shakespeare-t már csak azért sem nevezhette Hall „kiváló költőnek” ebben a naplóban, mert Shakespeare-en folytatott kezelésről egyáltalán nem esik szó Hall esetei között. Talán azért sem, mert a napló legkorábbi, dátummal azonosított esetleírása 1617-es. Shakespeare 1616-ban halt meg.

És hogy egy utolsó példát vegyünk: „Shakspere szülei nem tudtak írni és olvasni” és „felesége és két lánya is analfabéta maradt”, mondja Faklen.²⁶ Tény, hogy Shakespeare apja és lányai is keresztet rajzoltak nevük helyére különböző dokumentumokon. Csak hogy ez nem egészen azt jelentette, amit ma. Egyrészt a kor kisiskolájában az írás és olvasás oktatása elvált egymástól: előbb a nyomtatott betűk olvasását sajátították el a diákok, és csak később került sorra a nyomtatott ábécétől alapvetően eltérő kinézetű írott ábécé használatának elsajátítása. A modern iskolarendszer az írás és olvasás tanítását összekap-

²⁴ Válogatás Donne leveleiből: Marno Dávid és Marno János, „A hivatás poézise 1: Válogatás John Donne írásaiából. A kegyvesztés (1.)” 2021. március 31, <https://1749.hu/szepirodalom/proza/marno-david-es-marno-janos-a-kegyvesztes.html> és Marno Dávid és Marno János, „Meditációk és morgolódások 2. A hivatás poézise (2.)” 2021. május 8, <https://1749.hu/szepirodalom/proza/marno-david-es-marno-janos-meditaciok-es-morgolodasok-ii.html>. A kísérő esszé kitér Donne sajátos helyzetére, „hivatása” kérdésére, sőt Shakespeare-rel is kontrasztba állítja a költőt: „Marno Dávid és Marno János levélváltása John Donne leveleiről,” 2021. május 8, <https://1749.hu/fuggo/essze/marno-david-es-marno-janos-levelvaltasa-john-donne-leveleiroi.html>.

²⁵ Faklen, „Marlowe lassított feltámadása,” 4.

²⁶ Faklen, „Fedőneve: Shakespeare,” 13.

csolja – a kora újkorban viszont a kettő külön vágányon haladt, és nagyon sokan voltak, akik olvasni jól tudtak, írni viszont már nem tanultak meg; a nők iskolázottságának ez kifejezetten tipikus jelensége volt. Másrészt arra is bőven van példa, hogy nem csak olvasni, de valamennyire még írni is tudó ember is keresztet rajzolt a neve helyére: ami számított, az az volt, hogy a keze nyoma rajta legyen a dokumentumon. Azokból a bizonyos kereszttekből tehát nem lehet arra következtetni, hogy Shakespeare családja analfabéta lett volna – arra meg pláne nem, hogy neki magának problémái lettek volna a betűvetéssel.

A példák folytathatóak lennének, de nem céлом itt az anti-stratfordiánus gondolkodás állításainak kompendiumát adni, egyenként cáfolva az adatok értelmezését. Már a fentiek is világosan mutatják, hogy nem elég a mai körülményeken csiszolódott józan paraszti eszünket használni akkor, amikor a 16. század vége és a 17. század eleje irodalmi kultúrájának jelenségeiről gondolkodunk. A kor világán belül pedig az irodalmi élet különösen idegen volt a maitól: maguk a művek nem (ezért olvassuk őket élvezettel ma is), de az, ahogy keletkeztek és ahogy a világban léteztek, az annál inkább. Ezért ha a kora újkori írók életéről, munkásságáról gondolkodunk, nem spórolhatjuk meg magunknak, hogy elmerüljünk a korszakban, és nem csak annak látványos, izgalmas eseményeinek csodálatában, hanem a hétköznapi cselekvések tanulmányozásában, a mindennapi élet struktúráinak, a kézzelfogható valóság működésének megismerésében.

IV.

A nagy amerikai történész és közíró, Richard Hofstadter „A paranoid stílus az amerikai politikában” címet viselő esszéjét a brit történétíró, L. B. Namier azon gondolatával zárta, miszerint „a történelem tanulmányozásának legnagyobb jutalma az az érzék, amely meg súgja az embernek, hogy a dolgok hogyan nem szoktak történni”.²⁷ Ahogy Hofstadter szerint a politika paranoid stílusát (tehát a politikai összeesküvés-elméleteket), úgy állításom szerint az anti-stratfordiánus irodalmat is az ilyenfajta történeti érzék hiánya jellemzi. Ahogy Hofstadter szerint a paranoid stílus, úgy annak irodalmi alete, az anti-stratfordiánus gondolkodás sem irracionális, amennyiben mindkettő olyan aktorokat tételez fel, akik minden lépésükkel egy számunkra is jól érthető nagy terv végrehajtásán iparkodnak. A tervszerűség feltételezésének vonzereje abban áll, hogy egy tervet mint propozíciót racionálisan meg lehet érteni, mégpedig általában igen könnyen. (Függetlenül attól, hogy hiszünk-e létezésében.) Ezzel szemben a történelmi valóság folyamatai általában nem tervszerűek és általában nem is magyarázhatóak egyszerűen. A paranoid stílus és az anti-

²⁷ Richard Hofstadter, „The Paranoid Style in American Politics,” in *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* (New York: Alfred A. Knopf, 1965), 40.

stratfordianizmus világi koherensebbek, mint az általunk ismert világ, mert bennük mindennek értelme és célja van. Ezért is olyan sikeres az összeesküvés-elméletek formájában megjelenő paranoid stílus a közbeszédben, és ezért olyan elterjedtek az anti-stratfordianus elméletek az irodalomról gondolkodók körében. A historikus látásmód ezekkel ellentétben elismeri az indítékok és szándékok történetileg változó voltát és sokféleségét, és belátja, hogy modern tapasztalatokon alapuló elvárásaink nem vetíthetők rá a múltra, és a történelem nem felel meg alapvető racionalitásigényünknek. Éppen ezért nem tudunk egy mondatban, vagy épp egy szóban, egy névben (Marlowe! Soros!) frappánsan összefoglalható magyarázatot kínálni az irodalmi és politikai élet minden jelenségére sem. A historikus látásmódú értelmező is jól tudja, hogy vannak összeesküvés-szerű, tervszerű, titkolt cselekvések – de azt is tudja, hogy ezek hatásköre véges, hogy az emberek világa kiszámíthatatlanul ellenáll a terveknek, és hogy a világban a mi számunkra most éppen egyedül logikusnak tűnő cselekvéseken kívül sok más erő is működik és működött.

THE BODY AS IMAGE OF THE SUFFERING CHRIST

GÁBOR KLANICZAY

PRELIMINARIES

This essay was born to the inspiration of Gyuri, prepared for his “Transregional Iconology 3” conference at the Central European University in 2014. He was urging me for a few years subsequently, asking the delivery of the manuscript of my lecture for the planned conference volume. I kept promising, yet the text remained unfinished till today. Let me use the present, festive occasion for saving it to posterity and present it for his anniversary.

My excuses have a scholarly dimension as well. For four years after the conference I kept on researching, documenting and updating the subject, which I planned also as the introductory part of a large project, a book titled *The Discourses on the Stigmata from Saint Francis to Padre Pio*. While in the fractions of time that remained in the past decade, besides my university-occupations, I kept on working on this probably too ambitious enterprise, and several smaller parts have been published as individual studies.¹ Yet, this part on Saint Francis and the beginning of the stigmata rivalry remained unfinished,

¹ Gábor Klaniczay, “Da Verna a San Giovanni Rotondo: La ierofania nelle esperienze degli stigmatizzati,” in *Ierofanie e luoghi di culto*. Atti del IV Convegno Internazionale Monte Sant’ Angelo, 21–23 aprile 2015, a cura di Luca Avellis (Bari: Edipuglia, 2016), 197–215; Klaniczay, “Magyarországi Boldog Ilona és a középkori domonkos stigmatizáltak,” in József Csurgai Horváth, ed., *Az első 300 év Magyarországon: A Domonkos rend megalakulásának 800. évfordulója tiszteletére* (Székesfehérvár: Alba Civitas Történeti Alapítvány, 2017), 125–43; Klaniczay, “Signes corporels de la présence divine: la chrétienté médiévale dans un contexte comparatif,” *Studi storici* 59 (2018): 319–38; Klaniczay, “The Stigmatized Italian Visionary and the Devout French Physician: Palma Mattarelli d’Oria and Imbert Gourbeyre,” *Women’s History Review* 28 (2019); Klaniczay, “Estasi e stigmatizzazione: Il miracolo vissuto e presentato,” in Laura Andreani and Agostino Paravicini Bagliani, eds., *Miracolo! Emozione, spettacolo e potere nella storia dei secoli XIII–XVII* (Firenze: SISMEL, Edizioni del Galuzzo, 2019), 152–72; Klaniczay, “Padre Pio and Francis of Assisi: The Emulation of Models in the Lives and Cult of a Contemporary and a Medieval Saint,” in Ágnes Hesz and Éva Pócs, eds., *Present and Past in the Study of Religion and Magic* (Budapest: Balassi, 2019), 197–212; Klaniczay, “The Mystical Pregnancy of Birgitta and the Invisible Stigmata of Catherine: Bodily Signs of Supernatural Communication in the Lives of Two Mystics,” in Maria H. Oen and Unn Falkeid, eds., *Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden & Catherine of Siena* (New York and London: Routledge, 2020), 159–78; Klaniczay, “Doubts in the Reality of Stigmata – Stigmata as a Weapon against Doubt,” in Bea Vidacs and Éva Pócs, eds., *Faith, Doubt and Knowledge in Religious Thinking* (Budapest: Balassi, 2020), 69–90.

partly because every year a new important book appeared on him, and I felt and more unable to keep pace.²

The present text has been last updated in 2018, and now I have decided to offer it to Gyuri in that state, only polishing it a little for the occasion, as a token of our long-time (about half a century long) scholarly partnership.

THE FOUNDING EVENT

Shortly after the death of Francis of Assisi, on October 3, 1226, Elias of Cortona, Vicar General of the order founded by him, announced, in a letter to Gregory of Naples, the Provincial Minister of France, together with the sad news, “a great joy, a novelty among miracles”:

Throughout the ages such a sign has not been heard of, except in the Son of God, who is Christ the Lord. Not long before death our brother and father appeared crucified, bearing in his body the five wounds which are in truth the stigmata of Christ: for his hands and feet had as it were the punctures of nails pierced through on either side, retaining the scars and showing the blackness of nails; his side appeared to have been lanced and often oozed blood.³

It is not by chance that his devout followers saw in Francis of Assisi a bodily replica of Christ: more than anybody else in his age, he managed to bring to triumph a new ideal of the imitation of Christ, both in his way of life guided by voluntary poverty, in his apostolic action of converting the world around him, and in his emotional, compassionate devotion around Christ’s suffering.⁴ After his death he was increasingly regarded as *Alter Christus*, and the fascinating miracle of his stigmata, told again and again in his legends and represented by medieval paintings and illuminations, became the principal touchstone of this identification, a rich core symbol of thirteenth-century Christianity. The

² The most important ones: Jacques Dalarun, *François d’Assise en questions* (Paris: CNRS Éditions, 2016); Dalarun, *La Vie retrouvée de François d’Assise* (Paris: CNRS, 2019); Donna Trembinski, *Illness and Authority: Disability in the Life and Lives of Francis of Assisi* (Toronto: University of Toronto Press, 2020); Carolyn Muessig, *The Stigmata in Medieval and Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2020); Adelaide Ricci, *Apparuit effigies: Dentro il racconto delle stigmatate* (Milano: Unicopli, 2021).

³ Enrico Menestò and Stefano Brufani, eds., *Fontes Franciscani* (Assisi: Edizioni Porziuncola, 1995), 254.

⁴ For a general appreciation of Francis see Roberto Rusconi, *Francis of Assisi in the Sources and Writings*, trans. Nancy Celaschi (St. Bonaventure, NY: Franciscan Institute Publications, 2008), and two recent monographs: André Vauchez, *Francis of Assisi: The Life and Afterlife of a Medieval Saint* (New Haven: Yale University Press, 2012) and Augustine Thompson, O. P., *Francis of Assisi: A New Biography* (Ithaca / London: Cornell University Press, 2012).

evolution of this motif and the reactions it provoked have been amply debated in recent historiography: from André Vauchez⁵ and Rosalind Brooke⁶ to Solanus M. Benfatti⁷ and Ulrich Köpf.⁸

In the present study I will discuss one specific aspect of this vast theme, the “iconicity” of the stigmata, addressed first by Chiara Frugoni⁹ and Arnold Davidson,¹⁰ then further discussed by Jean-Claude Schmitt speaking on the “body of images”¹¹ and George Didi-Huberman in his book on the “open image”¹², and more recently by Hans Belting in a fascinating study on Saint Francis.¹³ Belting cites what Saint Bonaventure said on Saint Francis’s stigmata in his authoritative *Legenda maior*:

The true love of Christ turned him into that image [... when the saint had...] on his body the physical effigy of the Crucified Christ, but not the one, as artists have in stone and wooden panels. Instead, it was written in his limbs of flesh and blood by the hands of the living God.¹⁴

⁵ André Vauchez, “Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge,” *Mélanges de l’École française de Rome* 80 (1968): 595–625.

⁶ Rosalind Brooke, *The Image of St. Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

⁷ Solanus M. Benfatti C. F. M., *The Five Wounds of Saint Francis* (Charlotte, NC: TAN Books, 2011).

⁸ Ulrich Köpf, “Die Stigmata des Franziskus von Assisi,” in Waltraud Pulz, ed., *Zwischen Himmel und Erde: Körperliche Zeichen der Heiligkeit* (Stuttgart: Steiner, 2012), 35–60.

⁹ Chiara Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Torino: Einaudi, 1993).

¹⁰ Arnold Davidson, “Miracles of Bodily Transformation, or, How St. Francis Received the Stigmata,” in Caroline A. Jones, Peter Gallison, and Amy Slaton, eds., *Picturing Science, Producing Art* (London: Routledge, 1998), 101–24.

¹¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images: Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris: Gallimard, 2002).

¹² George Didi-Huberman, *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels* (Paris: Gallimard, 2007).

¹³ Hans Belting, “Saint Francis and the Body as Image: An Anthropological Approach,” in Colum Hourihane, ed., *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History* (Princeton: Index of Christian Art, 2010), 3–14.

¹⁴ “[...] verus Christi amor in eandem imaginem transformavit amantem [...] secum ferens Crucifixi effigiem, non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis, sed in carneis membris descriptam digito Dei vivi.” (Bonaventura de Balnoregio, “Legenda maior, XIII, 5,” in Menestò and Brufani, *Fontes Franciscani*; 863; cf. Belting, “Saint Francis and the Body as Image,” 3–4.

This “iconic” statement comes after decades of passionate debates on the teachings and the *stigmata* of Saint Francis. Before commenting it, we must make a step back, and have a look at the “precedents” of Francis’s *stigmata* and the contemporary challenges, rivalries related to it.

PRECEDENCES

The oldest Christian mentioning of *stigmata* comes from Saint Paul, who declared in his letter to the Galatians (Gal, 6, 17): *Ego enim stigmata Xti in corpore meo porto*. This enigmatic sentence, which kept on recurring later in the self-designations of medieval and modern stigmatics, at that moment certainly did not refer to the five wounds of Christ – *stigma* meant the brand-mark, the bodily stamp of criminals or slaves, and it has been brought in contact with Christ’s wounds only since Paulus Orosius in the fourth century CE.¹⁵

Carolyn Muessig recently analysed how the commentaries of the Church Fathers and doctors, such as Jerome, Augustine, and later Peter Damian, pinned down more and more precisely that *stigmata* refer to Christ’s wounds and suffering and also to the signs of those who emulate him.¹⁶ Giles Constable examined how Christ’s human figure became more and more central in twelfth-century Latin Christianity, how his suffering got more emphatically represented in Italian visual arts where the painted crucifixes started to show his bleeding wounds, and how the “imitation of Christ” started to be understood increasingly as the imitation of the body of Christ.¹⁷ Constable was joined by Richard Trexler who argued in a vigorously polemic study that in the eleventh and twelfth centuries any type of self-inflicted ascetic wounds, especially those resulting from self-flagellation would qualify as “*stigmata Christi*.”¹⁸

They called the attention to two examples where contemporary sources already stated that some ascetics had the “*stigmata Christi*” in their bodies: the Italian hermit Domenico Loricato (d. 1060) whose life was written by Peter Damian, a great populariser

¹⁵ Pierre Adnès, “Stigmates,” in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: Doctrine et histoire*, vol. 14, (Paris: Beauchesne, 1988), 1211–43; Joachim Boufflet, *Les stigmatisés* (Paris: Cerf, 1996).

¹⁶ Carolyn Muessig, “Signs of Salvation: The Evolution of Stigmatic Spirituality before Francis of Assisi,” *Church History* 82 (2013): 40–68.

¹⁷ Giles Constable, “The Imitation of the Body of Christ,” in *Three Studies in Medieval Life and Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 143–247.

¹⁸ Richard Trexler, “The Stigmatized Body of Francis of Assisi: Conceived, Processed, Disappeared,” in Klaus Schreiner and Marc Müntz, eds., *Frömmigkeit im Mittelalter: Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen* (München: Wilhelm Fink, 2002), 463–97.

of the idea of penitential self-flagellation,¹⁹ and the French abbot Stephen of Obazine (d. 1159), imposing the harshest penitential flogging both to his monks and to himself.²⁰ Religious laywomen also adhered to this new kind of devotion: the life of Marie of Oignies (1177–1213), a leading figure of the Beguine movement in the Low Countries, written by James of Vitry, includes the description, how after the compassionate weeping over Christ's passion, "she cut out a large piece of her flesh with a knife" from her palms and feet and side, "as if inebriated."²¹ Self-flogging and harsh ascetic penitence belonged to the discipline these devout woman imposed upon themselves, or were imposed to by their stern confessors, such as Conrad of Marburg did it to St. Elizabeth of Hungary.²²

The stigmatic self-mutilation showed up in a remarkable case in Oxford in 1222 (i.e. four years before the stigmata of Saint Francis had been announced by Elias of Cortona), where during the Holy Week a layman playing Jesus performed a public self-crucifixion, assisted by a laywoman playing Mary, a case that was followed by a judicial condemnation of the "pseudo-Christ."²³

All these cases show that the miracle ascribed to St. Francis of Assisi was not so "unheard of" as Elias of Cortona claimed, it was rather giving a forceful expression to a largely popular new trend in Christian spirituality – the emotionally heated compassion with Christ's redemptory suffering on the Cross, and the attempt to understand this suffering by bodily emulation.

ST. FRANCIS OF ASSISI – STIGMATA AND STIGMATIZATION

In 1992 Chiara Frugoni entitled provocatively her book as "Francis and the invention of the *stigmata*," which pointed out both from textual and pictorial evidence that it took almost a century, until the presently known story of the stigmatization of Saint Francis took up its canonical shape, because of heated debates and diverging interpretations of

¹⁹ Muessig, "Signs of Salvation," 51–7.

²⁰ Gert Melville, "Stephan von Obazine: Begründung und Überwindung charismatischer Führung," in Giancarlo Andenna, Mirko Breitenstein, and Gert Melville, eds., *Charisma und religiöse Gemeinschaften im Mittelalter* (Münster: LIT, 2005), 85–102.

²¹ Jacques de Vitry, *The Life of Marie d'Oignies*, trans. Margot H. King (Toronto: Peregrina, 1993), 22.

²² Dyan Elliott, *Proving Woman: Female Spirituality and Inquisitional Culture in the Later Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 2004), 85–117; Ariane Westphälinger, *Der Mann hinter der Heiligen: Die Beichtväter der Elisabeth von Schönau, der Elisabeth von Thüringen und der Dorothea von Montau* (Krems: Medium Aevum Quotidianum, 2007), 22–31.

²³ Frederick Maurice Powicke, ed., *Councils and Synods, with Other Documents Relating to the English Church*, vol. 2. pt. 1 (Oxford: Clarendon, 1964), 104–5; cf. Trexler, "The Stigmatized Body of Francis," 481.

this miracle.²⁴ Her book renewed the old debate: what trustworthy proofs do we have of his Christ-like wounds, and their origins? While there are irrefutable witnesses (listed by Octavian Schmucki,²⁵ Giovanni Miccoli²⁶ and Solanus Benfatti²⁷) that Francis indeed had these wounds on his body, and some saw it already before his death, the question of their origin remained unclear, this was “the great secret of Francis” of which he never spoke to anybody.²⁸ Were they, as suggested by Richard Trexler²⁹ or Jacques Dalarun,³⁰ self-inflicted wounds, perhaps in a state of ecstasy, or did they result from a miraculous, supernatural intervention? Jacques Dalarun convincingly argues that the true novelty attached to the person of Saints Francis were not so much his *stigmata*, but the account of how these wounds have been acquired, his stigmatization – an account given to us by his first hagiographer, Thomas of Celano, in his *Vita prima*, written around or shortly after the canonization of Francis in 1228,³¹ which related this event to a vision he received on Mount La Verna on September 14, in 1224.

While he was staying in that hermitage called La Verna, after the place where it is located, two years prior to the time that he returned his soul to heaven, he saw in the vision of God a man, having six wings like a Seraph, standing over him, arms extended and feet joined, affixed to a cross. Two of his wings were raised up, two were stretched out over his head as if for flight, and two covered his whole body. When the blessed servant of the most High saw these things, he was filled with the greatest awe, but could not decide what this vision meant for him. Moreover, he greatly rejoiced and was much delighted by the kind and gracious look that he saw the Seraph gave him. The Seraph’s beauty was beyond comprehension, but the fact that the Seraph was fixed to

²⁴ Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate*.

²⁵ Octavian Schmucki, *The Stigmata of St. Francis of Assisi: A Critical Investigation in the Light of Thirteenth-Century Sources* (New York: The Franciscan Institute, St. Bonaventure University, 1991), 234–48.

²⁶ Giovanni Miccoli, “Considerazioni sulle stimmate,” *Franciscana* 1 (1999): 101–21.

²⁷ Benfatti, *Five Wounds of Saint Francis*, 105–10.

²⁸ Jacques Dalarun, “The Great Secret of Francis,” in Jacques Dalarun, Michael Cusato, and Carla Salvati, *The Stigmata of Francis of Assisi: New Studies New Perspectives* (St Bonaventure, NY: The Franciscan Institute, 2002), 9–26.

²⁹ Trexler, “The Stigmatized Body of Francis of Assisi,” 490.

³⁰ Jacques Dalarun, “À cette époque, le bienheureux François avait des cicatrices aux mains et aux pieds et au côté,” in Gábor Klaniczay, ed., *Discorsi sulle stimmate dal Medioevo all’età contemporanea – Discours sur les stigmates du Moyen Âge à l’époque contemporaine*, Archivio italiano per la storia della pietà 26 (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013), 43–93.

³¹ Roberto Paciocco and Felice Accrocca, *La leggenda di un santo di nome Francesco* (Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 1999); Raimondo Michetti, *Francesco d’Assisi e il paradosso della Minoritas: La Vita beati Francisci di Tommaso da Celano* (Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2004).

a cross, and the bitter suffering of that passion thoroughly frightened him. Consequently, he got up both sad and happy as joy and sorrow took their turns in his heart. Concerned over the matter, he kept thinking about what this vision could mean and his spirit was anxious to discern a sensible meaning from the vision. While he was unable to perceive anything clearly understandable from the vision, its newness very much pressed upon his heart. Signs of the nails began to appear on his hands and feet, just as he had seen them a little while earlier on the crucified man hovering over him. His hands and feet seemed to be pierced through the middle by nails, and their points protruding on opposite sides. Those marks inside of his hands were round, but rather oblong on the outside; and small pieces of flesh were visible like the point of nails, bent over and flattened, extending beyond the flesh around them. On his feet, the marks of nails were stamped in the same way and raised above the surrounding flesh. His right side was marked with an oblong scar, as if pierced with a lance, and this often dripped blood, so that his tunic and undergarments were frequently stained with his holy blood.³²

Let us note that in Thomas's description the bodily signs, the stigmata are caused by the intense commotion, by the "anxious meditation on what the vision could mean", by the "alternation of joy and grief," by the "preoccupation of his heart." We should dedicate now a brief glimpse to the century-long process, how the Franciscan order strove to authenticate, accommodate and reinterpret this extraordinary miracle. While Gregory IX might have alluded to the stigmata of Francis in his canonization bull *Mira circa nos* dating of 19 July, 1228,³³ he certainly avoided to mention them. It took nine years, until he decided to take an open stand for the stigmata in his bull *Confessor Domini* dating from April 5 1237.³⁴ The same uncertainty is reflected by the contradictory reports on the stigmata by Roger of Wendover, transcribed by Matthew Paris, which still ignores the vision of the seraph, dates the stigmatization to two weeks before the death of Francis, who, according to Roger, did show his wounds in public, and which had perfectly healed before his death.³⁵

³² Thomae de Celano, *Vita Prima S. Francisci Assisiensis et ejusdem legenda ad usum chori*, *Analecta Franciscana*, X. vol. 1–267; c. 94; Thomas of Celano, "The Life of Saint Francis," in Regis J. Armstrong, J. A. Wayne Hellmann, and William J. Short, eds., *Francis of Assisi: Early Documents, Vol. 1: The Saint* (New York: New City Press, 1999), 263–64.

³³ Dalarun, "The Great Secret of Francis," 17–9.

³⁴ Schmucki, *Stigmata of St. Francis*, 273–74.

³⁵ H. G. Hewlett, ed., *Rogeri de Wendover liber cui dicitur Flores historiarum ab anno Domini MCLIV: Annoque Henrici Anglorum regis secundi primo*, 3 vols., *Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores*, 84 (London, 1886–1889), 2:328–33; Michael J. P. Robson, "Francis and the Friars Minor in the Monastic Chronicles of Roger of Wendover and Matthew Paris (1217–59)," in *Frate Francesco e i Minori nello*



Fig. 1. St. Francis receiving the stigmata. Enameled Cross, c. 1228–30, Musée de Cluny, Paris.

The uncertainty concerning the stigmata of Francis made also their imprint upon the iconography of this miracle, which became a very popular theme of late medieval painting and book illumination. The earliest depiction is perhaps an enamel reliquary from Limoges, now in the Musée de Cluny, which shows with clear marks the separate spheres of the Seraph and Francis, the consecutive sequence of vision and stigmatization.³⁶ [Fig.1]

The oldest panel painting is that by Bonaventura Berlinghieri, representing the stigmatization as a miracle episode on his altarpiece for Pescia (1235), and framing the event as a parallel to Christ's vision on the Mount of Olives (an appropriate way to see Francis as "*Alter Christus*"), and having an unsurmountable distance and separation between the divine Seraph-Crucifix and the kneeling, praying Francis.³⁷ [Fig.2] The illustration in the autograph copy of the *Cronica maiora* of Mathew Paris,³⁸ prepared by the chronicler himself

after 1236, provides a different suggestion. Contradicting the narrative of Roger of Wendover, included in a preceding part of Matthew's chronicle, he certainly used Thomas of Celano's legend, so he included in the illustration the seraph. Nevertheless, in opposition to Thomas, he depicts the vision according to the dream-convention: Francis is shown in a reclining position, asleep on a green grass, while the red stigmata become visible on his hands, feet and his side.³⁹ [Fig. 3]

specchio dell'Europa, Atti del XLII Convegno internazionale. Assisi 17–19 ottobre 2014 (Spoleto: CISAM, 2015), 86–8.

³⁶ Davidson, "Miracles of Bodily Transformation," 106.

³⁷ Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, 321–30.

³⁸ Corpus Christi College Library, Cambridge, MS. 16, fol. 70^o.

³⁹ Matthaei Parisiensis, *Chronica maiora*, ed. Henry Richards Luard, vol. 3, 1216–1239, *Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores* 57 (London: Longman, 1872–1883), 132–33; Susanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica maiora* (Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1987), 317, fig. 201; Brooke, *Image of St. Francis*, 192–202; Robson "Francis and the Friars Minor," 90–3.

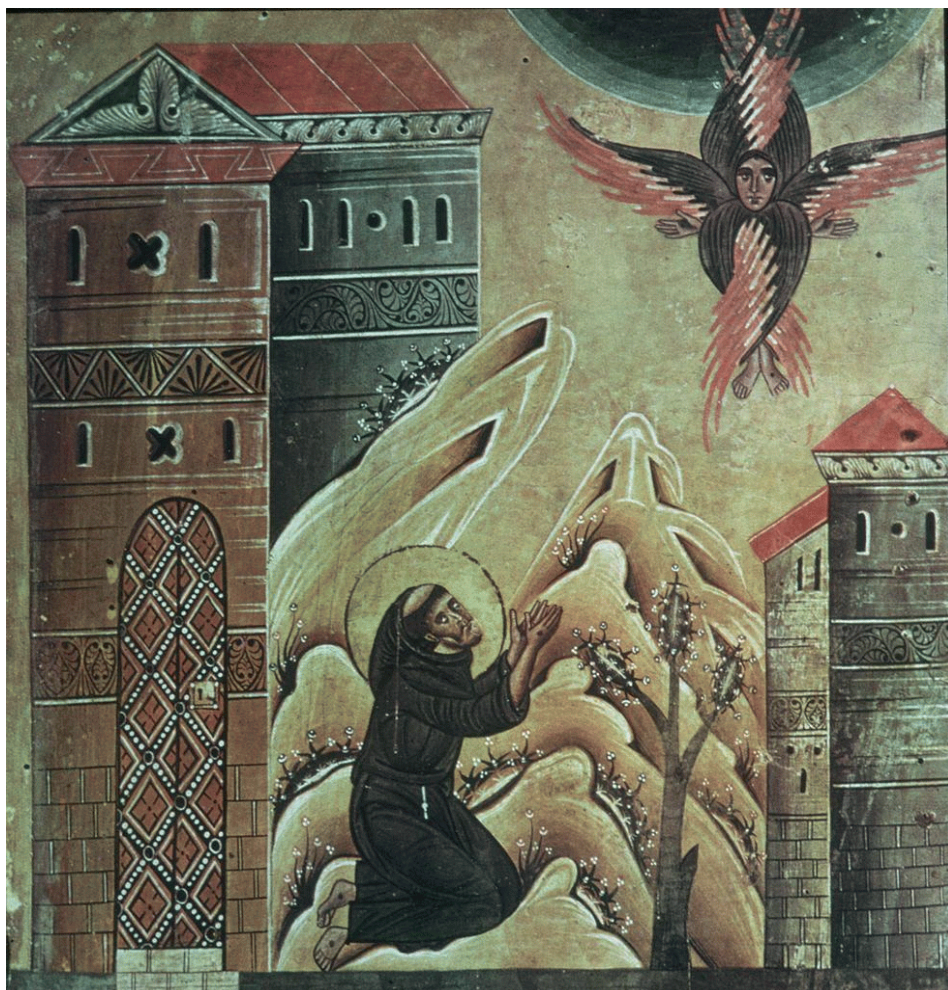


Fig. 2. Bonaventura Berlinghieri, Saint Francis, miracles *in vita et post mortem*, Detail: The Stigmatisation. Pescia, san Francesco, 1235.

The confusion surrounding the stigmata illustration, as shown by Chiara Frugoni, continued for several decades. For instance, in the Book of Hours from Carpentras (c. 1250), instead of the mountain wilderness, the scene is set in a church where the seraph appears on the altar.⁴⁰ The Spirituals (*zelanti*) develop an iconographic theme showing the visionary contact of Francis and the Seraph as an illumination coming to him through

⁴⁰ Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, fig. 10.

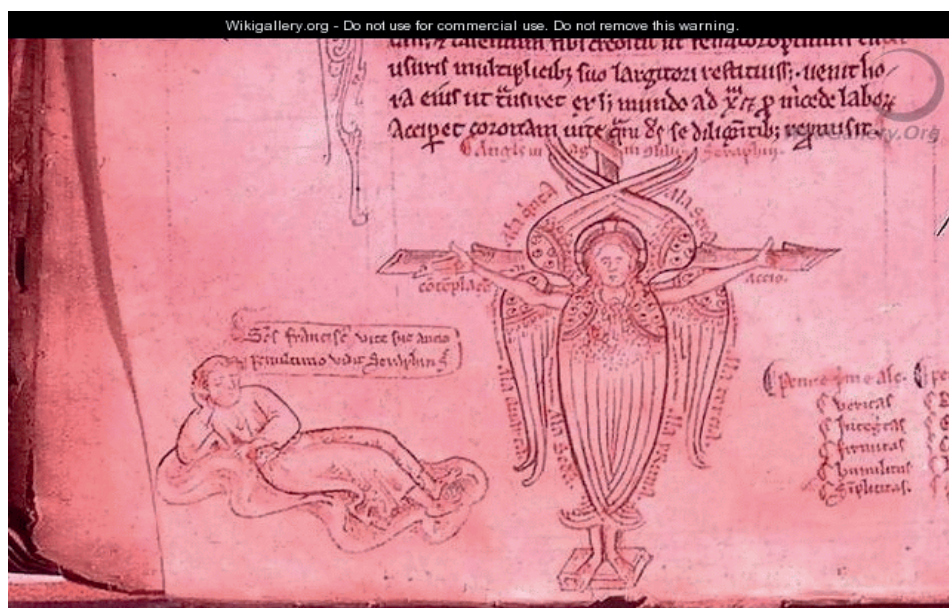


Fig. 3. Mathew Paris, *Chronica maiora*, ms 16, f 66v, coloured drawing, Cambridge, Corpus Christi College

three rays, making him an eschatological prophet – this is to be seen on the panel of the Bardi Master (1243).⁴¹ [Fig. 4]

In the meantime one could witness the creation of a new series of legends of Saint Francis, nourished by the controversies and tensions between the Spiritual and the Conventual branch of the order.⁴² An increasing significance attributed to the stigmata is clearly discernible in the recently discovered abbreviated version of the *Vita prima* by Thomas of Celano (ca. 1232–1239).⁴³ Further legends included the one by Julian of Speyer (ca 1240)⁴⁴ the *Assisi Compilation* (c. 1240–1260)⁴⁵, the *Legend of the Three Companions*

⁴¹ Ibid., 357–98.

⁴² Jacques Dalarun, *The Misadventure of Francis of Assisi: Toward a Historical Use of the Franciscan Legends* (St. Bonaventure, NY: Franciscan Institute Publications, 2002); Fernando Uribe, *Introduzione alle fonti agiografiche di San Francesco e Santa Chiara d'Assisi, secc. 13–14* (Assisi: Porziuncola, 2002); Jacques Dalarun, ed., *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*. 2 vols., Sources franciscaines (Paris: Cerf, 2010).

⁴³ Jacques Dalarun, “Thome Celanensis Vita beati patris nostri Francisci (*Vita brevior*): Présentation et édition critique,” *Analecta Bollandiana* 133 (2015): 23–86.

⁴⁴ Iuliani de Spira, “Vita s. Francisci,” in Menestò and Brufani, *Fontes Franciscani*, 1025–95.

⁴⁵ “*Compilatio Assisiensis*” dagli *Scritti di fr. Leone e Compagni su s. Francesco d'Assisi. Dal Ms 1046 di Perugia. II. edizione integrale riveduta e corretta con versione italiana a fronte e varianti*, ed Marino Bigaroni, Pubblicazioni della Biblioteca Franciscana di Chiesa Nuova – Assisi (Assisi: Santa Maria degli Angeli, 1992); see also in Menestò and Brufani, *Fontes Franciscani*, 1471–1690; Regis J. Armstrong, J. A.



Fig. 4. Bardi Master, St. Francis receiving the stigmata, middle of the 13th c. Florence, Uffizi

(3 comp., 1240), the *The Remembrance of the Desire of a Soul* by Thomas of Celano is known as the *Second Life of St Francis (Vita Secunda)* (1247),⁴⁶ and supplemented in 1254 by the *Tractatus de Miraculis*,⁴⁷ composed at the request of minister general John of Parma. While the episodes of the *Assisi Compilation* surprisingly avoided speaking of the stigmata and only mentioned the vision of the Seraph; the *Legend of the Three Companions*, and the *Vita secunda* enriched the supernatural bond of Francis by the earlier communication with the *croce dipinta* at San Damiano, and developed thus substantially the concept of stigmatization:

From that hour ... his heart was wounded and it melted when remembering the Lord's Passion. While he lived, he always carried the wounds of the Lord Jesus in his heart. This was brilliantly shown afterwards in the renewal of those wounds that were miraculously impressed on and revealed in his body. (*Three Companions*)⁴⁸

Wayne Hellmann, and William J. Short, eds., *Francis of Assisi: Early Documents. Vol. II: The Founder* (New York: New City Press, 2002), 118–230. On the *Compilatio Assisiensis*, see also *Scripta Leonis, Rufini et Angeli sociorum S. Francisci. The Writings of Leo, Rufino and Angelo, Companions of St. Francis*, ed. Rosalind Brooke (Oxford: Oxford University Press, 1970); Theodore Desbonnets, "Introduction à la Légende de Pérouse," in Theodore Desbonnets and Damian Vorreux, eds., *Saint François d'Assise: Documents, écrits et premières biographies*, 2nd ed. (Paris: Éditions franciscaines, 1981), 863–77.

⁴⁶ Thomae de Celano, "Vita secunda s. Francisci," in Menestò and Brufani, *Fontes Franciscani*, 441–639; Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi: Early Documents. Vol. II. The Founder*, 239–393.

⁴⁷ Thomae de Celano, "Tractatus de miraculis b. Francisci," in Menestò and Brufani, *Fontes Franciscani*, 643–50.

⁴⁸ Armstrong, Hellmann, and Short, *Francis of Assisi*, Vol. II. *The Founder*, 76.

[...] the wounds of the sacred Passion were impressed deep in his heart, though not yet on his flesh. (*Vita secunda*).⁴⁹

The *Tractatus de miraculis* continues in this vein “just as, internally, his mind had put on the crucified Lord, so, externally, his whole body put on the cross of Christ....”⁵⁰ The most interesting new aspect, making its appearance in this legend, is the series of miracles intended to prove the truthfulness of the stigmata in the eyes of those who have doubts in it. These ocular and juridical testimonies of those, who “have seen these things ... and have touched with our own hands... and what we once swore, while touching these things”,⁵¹ though curiously missing from the first, rather rushed canonization examination, made their comeback already in the 1230s, when a notarial list of several testimonies has been compiled in Assisi, and added to the papal confirmation by Gregory IX.⁵²

The *Memoriale* makes a special place for John Frangipani, the son of Lady Jacoba, who by that time became proconsul of the Romans, and who was one of the first people having the privilege to see and touch the sacred wounds immediately after the death of Francis.⁵³ The treatise also enumerates a series of further miraculous events attesting to the miracle: a doubting cleric of Potenza who is punished by having similar wounds on his hand; a noble woman in Rome, whose devotional image of Francis lacked the depiction of the stigmata, but these did miraculously appear on the panel; a doubting Franciscan friar, to whom Francis appears in dream and lets him touch his wounds; and a mortally wounded man saved and healed by the appearing St. Francis, who touched the mortal wounds with his own stigmatic wounds.⁵⁴

All these testimonies have been completed by the words and above all the most precious relic of Leo, the closest companion of Francis, who had been there with Francis on the Mount La Verna and had received a parchment with the autograph words of the hymn *Laudes Dei Altissimi* written down by Francis after his vision there, and to which Leo added a brief factual note concerning this donation, stressing that he had received

⁴⁹ Ibid. 249.

⁵⁰ Ibid. 401.

⁵¹ These were the words of Pope Gregory IX, quoted by Thomas of Celano in the *Vita prima*. Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi*, 293.

⁵² Schmucki, *Stigmata of St. Francis of Assisi*, 273–74; Francesco Penacchi, “Saggio del Processo per la canonizzazione di san Francesco (le stimmate),” *Miscellanea Francescana* 15 (1904): 129–97; Jacques Dalarun ed. *Francis d’Assise: écrits, vies, témoignages*, 2 vols. (Paris: Éditions du Cerf, 2010), 2: 3059.

⁵³ Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi, Early Documents*. Vol. II. *The Founder*, 417–19.

⁵⁴ Ibid., 404–8.

it "post impressionem stigmatum."⁵⁵ Though the precise date of this note is much debated, it seems clear that at least from the 1240s on Leo, who is now also identified as the most probable author of the *Assisi Compilation*, has also accepted to step in as the principal witness of the stigmata.⁵⁶

The debates were finally settled by the *Legenda Maior* of Bonaventura, finished in 1263, which gave a new account of the vision received by Saint Francis and the causality of his bodily transformation.⁵⁷ His principal novelty was to emphasize that the man crucified appearing between the wings of the seraph is no other than Christ, Bonaventura called him by his name several times. (He rejoiced because of the gracious way Christ looked upon him under the appearance of the Seraph... He wondered exceedingly at the sight of so unfathomable a vision, realizing that the weakness of Christ's passion was in no way compatible with the immortality of the Seraph's spiritual nature.) He also added the new description of the psychological modalities of the stigmatization: "Eventually he understood ... that he was to be totally transformed into the likeness of Christ crucified, not by the martyrdom of his flesh, but by the fire of his soul." And finally, the wounds were not internal protrusions as in the version of Thomas, but were directly caused, imprinted by the body of Christ upon that of Francis. "And the vision disappeared, it left in his heart a marvellous ardour and imprinted on his body marks that were no less marvellous... His hands and feet seemed to be pierced through the centre by nails."

The authoritative account by Saint Bonaventure, after the acceptance of which the general chapter of 1265 ordered the destruction of all preceding legends of Saint Francis, to stop the internal debates around his personality, did not fully eliminate the question marks. The ongoing interrogations are reflected by the fact that in 1282 a curious document is produced by Philip, minister of Tuscia: *Instrumentum de stigmatibus beati Francisci*. This is an inquisition of the visions of a lay brother, who made a pilgrimage to Mount La Verna in 1281, where St. Francis appeared to him when called upon. The lay brother interrogated him in detail, how precisely the reception of the stigmata took place, with the same kind of factual, inquisitorial questions, as what is received by the witnesses of canonization investigations. The account he claimed to have received from Saint Francis in his vision is quite different from the one to be read in the legends of Thomas of Celano and Bonaventure: the Lord touched him three times with his hand, at the hands, the feet

⁵⁵ Attilio Bartoli Langeli, *Gli autografi di frate Francesco e frate Leone*, *Corpus Christianorum Autographa Medii Aevi* 5 (Turnhout: Brepols, 2002), 31–2.

⁵⁶ Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, 72–105; Benfatti, *Five Wounds of Saint Francis*, 44–51, 170–76.

⁵⁷ Bonaventure of Bagnioregio, "The Major Legend of Saint Francis," in Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi: Early Documents*. Vol. II. *The Founder*, 525–683.

and the side, and “printed in him his stigmata that caused such a violent sensation of pain that he had to cry out each time loudly.”⁵⁸



Fig. 5. Giotto di Bondone, St. Francis receiving the stigmata, c. 1300, Paris, Louvre

Chiara Frugoni and Arnold Davidson also analysed the parallel iconographic evolution, where a similar change of interpretations could be observed as in the texts. After a large initial variety, it was Giotto who elaborated the new iconographic canon, based on the new interpretation in Bonaventure's text. Let us observe here some basic traits. The earliest one from the Upper Church of the Basilica of St. Francis at Assisi (prepared by Giotto and/or his assistants), has the caption: *vidit Christum in specie Seraphim crucifixi*. We are also told in the caption that the crucified seraph “impressed” the stigmata in his body. A new feature in the iconography is that this “impression” did not occur, as in the *Vita prima*, after the vision had disappeared, but became simultaneous with it, operated by five luminous rays emanating from the wounds of Christ and piercing the body of St. Francis. A similar logic can

be observed on the panel painting in the Louvre, originally in Pisa, where Saint Francis becomes the dominating figure of the scene, almost soliciting this supernatural encounter, and not merely subject to it.⁵⁹ [Fig. 5] A further development of this motif is that while on the Assisi and

⁵⁸ Isabelle Heullant-Donat, “Pourquoi enquêter sur la stigmatisation de François d’Assise? Sur l’*Instrumentum de stigmatibus beati Francisci* (1282),” in Klaniczay, *Discorsi sulle stimmate*, 93–124, at 96.

⁵⁹ Julian Gardner, “Giotto at Pisa: The Stigmatization for San Francesco,” in *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), 17–46.

the Louvre paintings the rays impress the wounds as if coming from a mirror-image (from the left hand of Christ to the right one of Saint Francis, and so forth), the Bardi Chapel fresco corrects this by an even further bodily identification: the left hand and feet wounds are beamed to the left ones of Saint Francis and the right ones to the right: thus Francis is not "mirroring" Christ, but becomes simply identical with him.⁶⁰ [Figs. 6 and 7]



Fig. 6. Giotto di Bondone, St. Francis receiving the stigmata, c. 1320, Florence, Santa Croce, Bardi Chapel

This strong claim then became the principal source of the identity of the Franciscan order. Despite the vicissitudes of the order during the persecutions from Pope John XXII,

⁶⁰ Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, 210–16.

the uniqueness of Francis got further strengthened in the fourteenth century by the broad popular reading of his legends, new compilations such as the *Actus beati Francisci* (c. 1320), the *Speculum Perfectionis*, and their new vernacular versions, above all the *Fioretti*, and the attached anonymous treatise, *Considerazioni sulle stigmate*.⁶¹ In 1390 Bartolomeo da Pisa could resume this tradition in a magisterial, two volume work: *De conformitate vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Jesu*.⁶² One should not wonder that this claim also provoked very hefty counter-reactions.

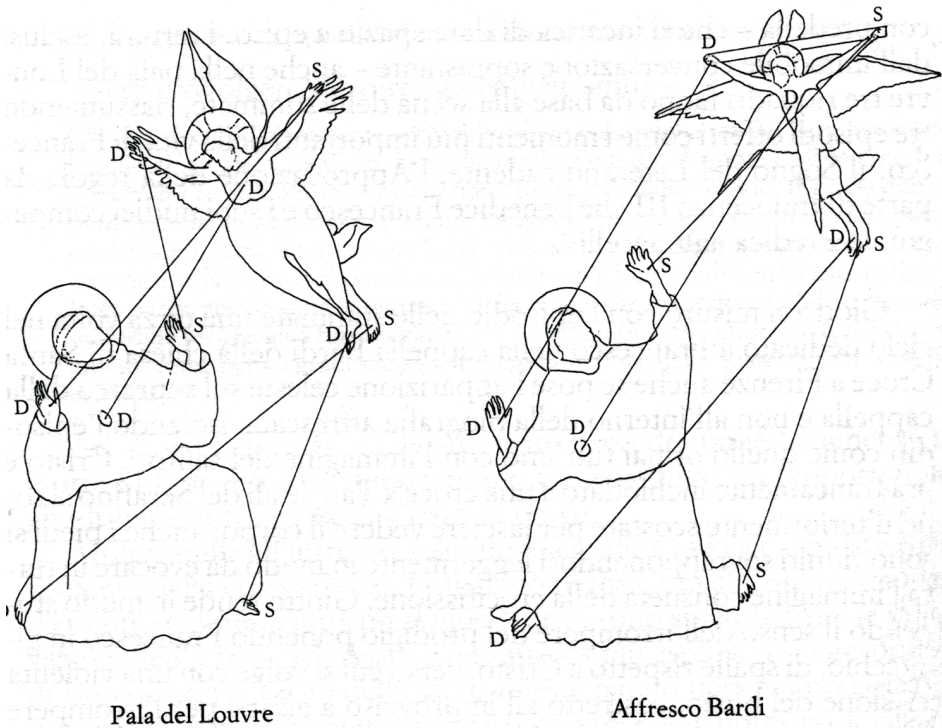


Fig. 7. Schematic design by Chiara Frugoni of the stigmatising rays

⁶¹ Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi: Early Documents. Vol. II. The Founder*, 207–660.

⁶² Bartolomeo de Pisa, *De Conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*. *Analecta Franciscana*, IV–V. vols (1906–1912).

THE STIGMATA CONTESTED

André Vauchez was the first to draw the attention, in 1968, to the strong resistance to the claim of the stigmata.⁶³ Among those who were the most reluctant to accept the attribution of this prestigious emblem to St. Francis, thus making him an *alter Christus*, were the two rival religious orders of the age, the Cistercians and the Dominicans. Robertus de Anglia, the Cistercian bishop of Olomouc (Bohemia) was opposed to this new cult so heftily (labelling it a sacrilege) that he accepted rather the mandate of Pope Gregory IX constraining him to resign from his episcopal see than withdraw his criticism.

Because the son of the eternal Father alone was crucified for the salvation of mankind, and the Christian religion ought to adore his wounds alone with suppliant devotion, neither blessed Francis nor any other of the saints is to be depicted with stigmata in the Church of God, and who asserts the contrary, sins.⁶⁴

In the same year Gregory also issued a condemnation of a Dominican a friar named Evechardus, who was preaching in Oppava (also Moravia) against the authenticity of the stigmata of Saint Francis and named the Franciscans "false preachers."

The envy among the Dominicans – and from now on I will concentrate upon them – got also expressed in several different manners. The first could be named rivalizing imitation: a long series of rival claims of having the stigmata. This series starts with the case of Walter of Strassburg, about whom we read in the *Vitae fratrum* by Gerhard Fraschet, written around 1260.

He entered to pray in Colmar in the house of the Friars minor and meditated on the bitter suffering of the Lord, and felt in his body on five places such a strong pain that he could not withhold himself and he cried out in a loud voice, and since then he keeps feeling bitter pain on these five places.⁶⁵

This interesting idea of the invisible but painful Christ-like wounds shows also a meaningful difference in the spirituality of the two mendicant orders. Instead of the theatrical religious manifestations that the Dominicans reproached the Franciscans, they proposed a more disciplined, ascetic and interiorized assimilation to Christ's suffering.

⁶³ André Vauchez, "Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge," *Mélanges de l'École française de Rome* 80 (1968): 595–625.

⁶⁴ *Ibid.*, 601; *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimate di S. Francesco d'Assisi nel Vlo centenario del gran prodigio*, ed. S. Mencherini (Firenze: Tipografia Gualandi, 1924), 8–11.

⁶⁵ Frater Gerardi de Fracheto O. P., *Vitae fratrum Ordinis Praedicatorum*, ed. B. M. Reichert, MOPH 1. (Lovanii, 1896), 223.

The stigmatization of Francis has been tackled by the Dominicans, in a very sophisticated way, also from another angle: the supernatural origin of these bodily signs. We find this in the preaching of James of Voragine (1230–1298),⁶⁶ in one of the four sermons he had dedicated to the stigmata of Francis:

His ardent imagination (*vehemens imaginatio*) imprinted the stigmata on his body as is evident in two examples which are in Jerome's writings. The first is the account of a certain woman who gave birth to an Ethiopian baby, because of this she was suspected by her husband [of having an affair]; but it was discovered that this happened to her as a result of a certain image of an Ethiopian which she could not get out of her mind. Another example is that a woman had given birth to a son who looked nothing like her or her husband; and because of this she was suspected; but it was found that she had a painting in her bedroom which looked like her baby. [...] If therefore, Francis in a vision had imagined the crucified Seraph, so great was his imagination that it impressed the wound of the passion on his flesh.⁶⁷

Despite all of James' praise of Saint Francis elsewhere, this explanation and the accompanying naturalistic and psychological arguments undermine the claim of the supernatural origin of these *signa*. The Franciscans tried in vain to refute such reasoning in university *quodlibet* debates⁶⁸; this interpretation – the precursor of the modern psychosomatic explanation of stigmata – remained popular Petrarch wrote in this vein in 1366:

Concerning the stigmata of St. Francis, this is certainly the origin: so assiduous and profound was his meditation on the death of Christ that his soul was filled up with it, and appearing to himself to be also crucified with his Lord, the force of that thought was able to pass from the soul into the body and leave visibly impressed in it the traces.⁶⁹

⁶⁶ Nicole Bériou, "Saint François dans la Légende dorée et dans les sermons de Jacques de Voragine," in *Frate Francesco e I Minori nello specchio dell'Europa*. Atti del XLII Convegno internazionale. Assisi 17–19 ottobre 2014, (Spoleto: CISAM, 2015), 279–313.

⁶⁷ Jacobus de Voragine, "Sermo III de stigmatibus S. Francisci," in Leonhard Lemmens, ed., *Testimonia minora saeculi XIII de S. Francisco Assisiensi* (Ad Claras Aquas, 1926), 113.

⁶⁸ G. E. Mohan, "Petrus Thomae on the Stigmata of St. Francis," *Franciscan Studies* 8 (1948): 284–94; Petrus Thomae O. F. M., *Quodlibet*, ed. R. Hooper and E. M. Buytaert (St. Bonaventure, NY: The Franciscan Institute, 1957); Alain Boureau, "Miracle, volonté et imagination: La mutation scolastique (1270–1320)," in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age*. XXV^e Congrès de la S.H.M.E.S. (Orléans, juin 1994) (Paris: Éditions de la Sorbonne, 1995), 159–73.

⁶⁹ Francesco Petrarca, *Lettere senili* (Firenze, 1868), vol. 8, 465; Vauchez, "Les stigmates de Saint François," 625.

Another Dominican sermon went much further: we learn in 1292 that pope Nicholas IV (the first Franciscan pope) excommunicated a Dominican friar named Thomas of Aversa and forbade him preaching and teaching for seven years because he asserted that the stigmata of the passion were in fact obtained not by Saint Francis but by Saint Peter Martyr who indeed suffered and died the martyr's death and five rivulets of blood had sprung from his wounds. He added that Francis only received the signs of the "dead God" while Peter Martyr received those of the "living God."⁷⁰

A similar animosity is recorded in one of the complements to the *Actus beati Francisci* where a Dominican friar was angered by a fresco depicting Saint Francis's stigmatization and tried to erase the stigmata from the painting, but these stigmata miraculously reappeared on the painting.

[...] when the friar sat down at table, he looked at the picture of Saint Francis and he saw those sacred Stigmata seeming more beautiful and new than they had ever appeared before. ... And he said to himself: "By God, I am going to erase those Stigmata so that they will never appear again!" Then with intense fury he took a knife and dug the marks of the Stigmata out of the picture, cutting out the colour and the stone. But just as he finished digging, blood began to flow from the openings, and it gushed out violently and stained the friar's face and hands and habit. He was terrified and fell to the ground as if he were dead. Meanwhile the blood was flowing in streams from the openings in the wall which the unhappy man had made where the Stigmata had been.⁷¹

THE APPEARANCE OF FEMALE STIGMATICS

While these polemics continued till the end of the Middle Ages, the Franciscans constantly reasserting the uniquely miraculous origin of the stigmata and excluding any rational explanation by the "vehement imagination," the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries have seen repeated attempts to appropriate this special sign of perfection, precisely by the two religious orders that had been so sceptical about the stigmatization of St. Francis.

In 1267 Philip of Clairvaux, from the Cistercian abbey of Herkenrode, diocese of Liège, reported that a Beguine living nearby in the village of Spalbeek, named Elizabeth,

⁷⁰ Donald Prudlo, *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona* (Aldershot: Ashgate, 2008), 123–24; Christine Caldwell Ames, *Righteous Persecution: Inquisition, Dominicans and Christianity in the Middle Ages* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), 74.

⁷¹ Armstrong, Hellmann and Short, *Francis of Assisi: Early Documents*. Vol. II. *The Founder*, 559; *Actus Beati Francisci*, cap. 65, 2214–2215,

bore most openly the *stigmata* of our Lord Jesus Christ, that is, in her hands, feet, and side, without ambiguous simulation or doubtful fraud. The visibly open, fresh wounds are bleeding frequently and especially on Fridays.⁷²

Philip of Clairvaux colourfully described how Elizabeth presented, in a series of ecstatic raptures, a meticulously precise performance of Christ's sufferings from the moment of his arrest till the deposition from the Cross, and fitting this presentation, in addition, to the rhythm of the seven canonical prayers. Philip also underlined that "he himself with his companions, abbots and monks" could observe with his own eyes the blooddrops or streams coming from the eyes and the wounds of the virgin.⁷³

After his detailed description of the miraculous bodily signs (which added to the bodily imitation of the wounds also a series of passion-related postures), Abbot Philip raises the question how the divine choice for representing "this glorious victory, this wonderful virtue" could fall upon "a representative of the feeble feminine sex", and tries to justify it with eloquent arguments.⁷⁴ He points out that "in the members and the body of this girl as a vivid and unmistakable Veronica, a living image and an animated history of redemption" could be read, even by the illiterate people.⁷⁵ A passionate controversy ensued, initiated by the Franciscan master of Paris, Guibert of Tournai, who wrote a treatise *On the Scandals of the church (Collectio de scandalis Ecclesiae)* protesting,

⁷² "[...] praefata puella manifestissime stigmata Domini nostri Jesu Christi in corpore suo portat: in cujus scilicet manibus et pedibus necnon et latere absque simulationis ambiguo aut fraudis scrupulo evidentissime patent plagae recentes, frequenter et maxime sextis feriis sanguis irriguum emoventes" (*Vita Elizabeth sanctimonialis in Erkenrode, Catalogus codicum hagiographicum bibliothecae Regiae Bruxellensis*, vol. 1 [Bruxelles, 1886], 362–78, at 363); cf. Simone Roisin, *L'hagiographie cistercienne dans le diocèse de Liège au XIII^e siècle* (Louvain / Bruxelles, 1947), 69–73; Walter Simons and J. E. Ziegler, "Phenomenal religion in the thirteenth century and its image: Elisabeth Spalbeek and the Passion cult," in W. J. Sheils and Diana Wood, eds., *Women in the Church* (Oxford: Basil Blackwell, 1990), 117–26; Susan Rodgers and Joanna E. Ziegler, "Elisabeth Spalbeek's Trance Dance of Faith: A Performance Theory Interpretation from Anthropological and Art Historical Perspectives," in Mary A. Suydam and Joanna E. Ziegler, *Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality* (Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1999), 299–355.

⁷³ *Vita Elizabeth sanctimonialis in Erkenrode*, 371.

⁷⁴ "[...] infirmitatem sexus muliebris...exhibitione tam gloriosae victoriae, tam admirabile virtutis [...] praesignavit". *Vita Elizabeth sanctimonialis in Erkenrode*, 372.

⁷⁵ *Ibid.*, 373; I quote the English translation from Walter Simons, "Reading a saint's body: rapture and bodily movement in the vitae of thirteenth-century béguines," in Sarah Kay and Miri Rubin eds., *Framing medieval bodies* (Manchester and New York: Manchester University Press), 11.

among others, against this attempt to steal the privilege of stigmatization from St. Francis.⁷⁶

Almost simultaneously, in the Rhinelands there emerged another stigmatic Beguine: Christina von Stommeln (1242–1312), a devout laywoman near Cologne, discovered and promoted by Peter of Dacia, a Dominican friar from Gotland. He met Christina in 1267 who already bore the stigmata in her body then; Peter visited her thirteen times before leaving for Paris in 1269, and he provided a detailed description of the divine experiences of Christina, the appearance of bleeding stigmata on her body, and the diabolic tribulations that tortured her.⁷⁷

Another very detailed description was transmitted from Germany about the stigmatization of Lukardis, a Cistercian nun of Oberweimar, Saxony, who had a Dominican confessor, Friar Eberhard. The story of this paralytic nun who could give sense to her suffering from enduring illnesses by assimilating her passion to that of Christ has been recently analysed by Aviad Kleinberg and, from the point of view of the history of emotions, by Piroska Nagy.⁷⁸ The life of Lukardis presents her stigmatization as the high point in a sequence of visions producing also different bodily manifestations. She is being fed by the Virgin, then she is also allowed to taste the milk of the Virgin (the first female version of the *lactatio*), Christ blows into her mouth the Holy Spirit in the form of a kiss, Lukardis even had a mystical pregnancy for being able to experience that the Virgin gave birth to Christ without any pain.

Her desire to receive Christ's wounds surfaced in 1279, with a spectacular vision of the Crucifix. She saw in a vision the crucified Christ whose right arm was loosened from the cross, pathetically hanging down; this seemed to her to sharply amplify the suffering Christ's pain. Approaching him with great compassion, the beloved handmaiden tried to tie the arm back to the cross with a silken thread but could not succeed. She then began to lift his arm with her hands and, with groans, to hold it in place. The Lord then said

⁷⁶ Guibert of Tournai, *On the Scandals of the church (Collectio de scandalis Ecclesiae)*, ed. A. Stroick, *Archivum Franciscanum Historicum* 24 (1931): 62.

⁷⁷ John Coakley, "Friars as Confidants of Holy Women in Medieval Dominican Hagiography," in Renate Blumenfeld-Kosinski and Tímea Szell, eds., *Images of Sainthood in Medieval Europe* (Ithaca / London: Cornell University Press, 1991), 222–45; Aviad M. Kleinberg, *Prophets in Their Own Country: Living Saints and the Making of Sainthood in the Later Middle Ages* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992), 40–98; Christine Ruhberg, *Der literarische Körper der Heiligen: Leben und Viten der Christina von Stommeln (1242–1312)* (Tübingen-Basel: Francke, 1995).

⁷⁸ Kleinberg, *Prophets in Their Own Country*; Piroska Nagy, "Sensations et émotions d'une femme de passion: Lukarde d'Oberweimar († 1309)," in Damien Boquet and Piroska Nagy, eds., *Le sujet de l'émotion au Moyen Age* (Paris: Beauchesne, 2009), 323–53.

to her: "Attach your hands to my hands and your feet to my feet and your breast to my breast, and thus shall I be helped by you to find relief." Once the handmaiden of God had done this, she instantly sensed within herself the harshest pain of wounds in her hands, feet and breast, even though no wounds were visible to the eyes.⁷⁹

Two years later, however, in 1281, Christ appeared again; gently pressing his wounded hands to hers, and the five holy wounds gradually appeared. These wounds, like those of Elisabeth of Spalbeek, also obeyed a liturgical rhythm: they started to ache more and bleed every Friday, and especially in Lenten period and mostly on Holy Friday. And finally, after the stigmata also the other wounds of Christ appeared on her body: the scars of the flagellation, and of the crown of thorns. We also get a detailed explanation of all these mystical wounds in the legend:

So it happened that the handmaid of God, who has been bearing the image of the passion secretly inside her soul for a long time, was revealed by the Lord, and marked on the outside of her body for a multitude of people to be seen.⁸⁰

Maybe this is the point where I should suspend the narration of the medieval history of stigmatics, which is continuing until the present day. The stigmata rivalry between Franciscans and Dominicans continued throughout the Middle Ages, the Italian Dominicans first attributed stigmata to the saint-candidate Margaret of Hungary,⁸¹ and then managed to get recognition, with considerable difficulty, for the "invisible stigmata" of their biggest late medieval mystic, Catherine of Siena.⁸² For supporting the claims of the Dominicans that Catherine's "invisible stigmata" were still truly existent, in the late fifteenth century several "new Catherines" appeared, among whom Lucia Brocadelli was the most noteworthy.⁸³

With more and more stigmatics continuing this tradition, stigmatization became a special, privileged type of ecstatic and somatic spirituality, cultivated above all by women. In the nineteenth century, when new stigmatics attracted public attention, a deeply reli-

⁷⁹ "Iuge, inquit, manus tuas manibus meis et pedes tuos pedibus meis et pectus tuum pectori meo, et sic ero per te adiutus út levius habeam" ("Vita venerabilis Lukardis," ed. J. de Baker, *Analecta Bollandiana* 18 [1899]: 305–67, at 314); Kleinberg, *Prophets in Their Own Country*, 101–11.

⁸⁰ "Vita venerabilis Lukardis," 324.

⁸¹ I have dealt with this issue in several studies: in English see Gábor Klaniczay, "On the Stigmatization of Saint Margaret of Hungary," in Miri Rubin, ed., *Medieval Christianity in Practice* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 274–84.

⁸² See my study quoted in footnote 1: Klaniczay, "The Mystical Pregnancy."

⁸³ Tamar Herzog, *Christ Transformed into a Virgin Woman: Lucia Brocadelli, Heinrich Institoris, and the Defense of the Faith* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013).

gious French doctor, Antoine Imbert-Gourbeyre considered these stigmata as a response to the "*libre-penseurs*" of the age and became an assiduous collector of all historical data on the stigmatized, compiling the first and to date most complete encyclopaedia of stigmatics, amassing 321 cases.⁸⁴ The far most popular twentieth century Italian saint is again a stigmatic, Padre Pio.⁸⁵ A recent ERC research project in Antwerp, directed by Tine van Osselaer, examining nineteenth and twentieth-century stigmatics in Catholic Western Europe identified 350 stigmatics only in these two centuries.⁸⁶

The body ranks very high in Christianity: *Verbum caro factum est* – the Word became flesh (John 1:14), the Son of God was incarnated in a human body; it was his bodily suffering that redeemed humanity. And since Saint Francis of Assisi, as we could see, some very specially devout men and women provided live, tormented, bleeding bodily image of the suffering Christ for propagating this message.

⁸⁴ Antoine Imbert-Gourbeyre, *La Stigmatisation*, ed. Joachim Boufflet (Grenoble: Jérôme Millon, 1873; 1996; [1890]).

⁸⁵ Sergio Luzatto, *Padre Pio: Miracoli e politica nell'Italia del Novecento* (Torino: Einaudi, 2007).

⁸⁶ Tine van Osselaer et al., *The Devotion and Promotion of Stigmatics in Europe, c. 1800–1950. Between Saints and Celebrities* (Leyden: Brill, 2021).

FÖLDRENGÉS, FELVILÁGOSODÁS ÉS VILÁGVÉGE: GONDOLATOK AZ UTOLSÓ ÍTÉLETRŐL, 1686–1756*

KONTLER LÁSZLÓ

Bernard le Bovier de Fontenelle *Entretiens sur la pluralité des mondes* (*Beszélgetések a világok sokaságáról*, 1686) című műve egy arisztokrata hölgy és egy „gáláns filozófus” dialógusainak formájában a heliocentrikus rendszer népszerű magyarázatát kínálta, s a következő évszázad folyamán több tucatnyi kiadást ért meg több európai nyelven. A mű egyik emlékezetes mozzanata, amikor az ötödik beszélgetésben – melynek témája a csillagok szerepe a bolygórendszerek fénnel és hővel való ellátásában – a hölgy rémületének ad hangot, miután szembesül azzal a lehetőséggel, hogy a csillagok kihunyása esetén, pusztán az univerzumban működő fizikai törvények és természetes okok erejénél fogva az általuk táplált „világok” elpusztulhatnak.¹ Reakciója az európai gondolkodás és kultúra fontos mozzanatát rögzíti, melyben a Föld történetéről – múltjáról és jövőjéről, a lakóinak életét meghatározó természeti feltételekről, a Gondviselés és az esetlegesség ezzel összefüggő aspektusairól – való reflexióban megjelenik az „új tudományosság” lenyomata.

Kiterjedt az irodalma annak, hogy a bibliakritika, a „geológia”, (kőzetrétegek, fosszilis maradványok tanulmányozása) a „paleontológia” (történelem előtti csontleletek) és egyéb hatások alatt hogyan alakult át az európai gondolkodás a „történelem kezdetéről”, s tolódtott ki az Ószövetség értelmezése alapján kiszámított mintegy 6000 év mint a Föld életkora² előbb néhány tízezernyi évre, majd jelentősebben.³ Az ugyanezen történet „má-

* A kutatás elvégzésének idején a Lichtenberg Kolleg (Göttingen) vendégkutatója, a firenzei European University Institute Fernand Braudel ösztöndíjasa és a University of Cambridge Leverhulme vendégprofesszora voltam. Hálás vagyok az említett intézményeknek és házigazdáimnak (Martin van Gelderen, Dominik Huenniger, Ann Thomson, Stéphane van Damme és William O'Reilly). Köszönöm a lehetőséget az első eredmények bemutatására Avi Lifschitznek és Nicholas Cronknak (Oxford Enlightenment Workshop) és Sebastian Kroupának ("Cabinet of Natural History," Department of History and Philosophy of Science, Cambridge). Igen hasznosak voltak Simon Schaffer és Mark Somos észrevételei.

¹ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686] Nouvelle edition (Paris: Michel Brunet, 1724), 195–6, 200. Magyarul: *Beszélgetések a világok sokaságáról*, ford. Lakatos Mária (Budapest: Magyar Helikon, 1979).

² James Ussher, *Annales Veteris Testamenti, a prima mundi origine deducti* (London: Flesher, Crook & Baker, 1650); idem, *Annalium pars posterior* (Flesher, Crook & Baker, 1654)

³ L. Paolo Rossi, *The Dark Abyss of Time: The History of the Earth and the History of Nations from Hooke to Vico* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984); Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's*

sik végéről” – a Végről nem mint apokalipsziszról, hanem a világi történelem és a természethistória eseményéről – alkotott fogalmak kevesebb figyelmet kaptak. Fontenelle rövid és implicit gondolatai a világvégéről arra irányítják a figyelmet, miként fonódott össze és folytatott párbeszédet a természetfilozófia és a természethistória a keresztény doktrínával az „utolsó ítélet” elgondolásában egy olyan időszakban, amikor a Teremtésről alkotott fel-fogás is új megvilágításba került.

E dialógus kontextuális, komparatív elemzése érdekes fénybe állítja a felvilágosodás közkeletű értelmezéseit. Ezek egyike szerint annak központi törekvését, állítólagos szekularizmusának „értelmét” az evilági boldogság kereséséről és lehetőségességéről folytatott viták együttesében lehet megragadni, melyeknek résztvevőit kevésbé foglalkoztatja a másvilág gondolata.⁴ Az „evilág” végével kapcsolatos, az ember természethez, kronológiához, térhez és időhöz fűződő viszonyáról alkotott fogalmakkal összefüggő elképzelések vizsgálata ezt az értelmezést eddig fel nem vetett, de fontos adalékokkal egészítheti ki és támaszthatja alá. Óriási témáról van szó, számos, egymáshoz nem feltétlenül simán illeszkedő aspektussal. Ezek közé tartozik, hogy Fontenelle merengését érdemes a korabeli kozmológiai elméletek kontextusába helyezni, főként ami az esetlegesség és a különlegesség („rend-kívülség”) erőinek működését illeti a világegyetemben.

Az utóbbi kapcsán a „katasztrófizmus” elméletét szokás említeni, mely a standard geológia-történetek szerint uralkodó volt James Hutton 18. század végi fellépéséig. A „katasztrófisták” szerint a Föld fejlődésének magyarázatához nélkülözhetetlen a hirtelen, pusztító erővel fellépő okok meggondolása: ilyenek a vulkánkitörések, vagy a hatalmas áradások. Velük szemben a Hutton nyomán haladó „uniformitáriusok” szerint az állandó, egyenletes és közönséges erővel működő okok (a jég, a víz, a szél okozta erózió – de akár a folytonos vulkanikus tevékenység is) elégségesek a jelenleg látható geológiai formák kialakulásának megértéséhez.⁵ Valójában a legtöbb álláspont már Huttont jóval megelő-

Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987); Pascal Richet, *L'âge du monde: À la découverte de l'immensité du temps* (Paris: Éditions du Seuil, 1999) 3–6. fejezet; Helmut Zedelmeier, *Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003); Dmitri Levitin, „Halley and the eternity of the world revisited,” *Notes & Records of the Royal Society*, 67 (2013), 315–29.

⁴ John Robertson, *The Case for the Enlightenment. Scotland and Naples 1680–1760* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); vö. idem, *The Enlightenment. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2015)

⁵ Rejer Hooykas, *Catastrophism in geology, its scientific character in relation to actualism and uniformitarianism* (Amsterdam-London: North Holland Publishing Company, 1970), I–II. fejezet; R. Hallam, *Great Geological Controversies* (Oxford: Oxford University Press, 1983), 2. fejezet; Trevor Palmer, *Perilous Planet Earth. Catastrophes and Catastrophism through the Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1–5. fejezet.

zően összetett volt. A „katasztrófikus” illetve „folytonos-fokozatos” okság nem dichotómiát képezett, hanem egyazon spektrum részeit. A „rendkívüli” eseményeket nemcsak a természet rendje zavaraként, felfordulásaként lehetett elképzelni, hanem úgy is, mint amik maguk is valamiféle módszeres terv megvalósulásának eszközei, előmozdítói. *Micrographia* (1665) című művében és a Royal Society-ben tartott előadásában (1668–) Robert Hooke úgy vélte, a fossziliák valami „áradás özönvíz, földrengés vagy egyéb ok” eredményei, s a földfelszín alakulása folytonosan működő erők és ismétlődő katasztrófák összjátékának eredménye.⁶ A *Telluris Theoria Sacra* (1681–1689) / *The Sacred Theory of the Earth* (1684–1690) lapjain Thomas Burnet a kartézianus geológia és a bibliai exegézis házasításával értelmezte a Teremtés történetét és az Özönvíz hatásait a Föld felületének alakulására, s a „végső világégés” elméletében – összhangban az angol millenarizmus jóslataival⁷ – egy „új Föld” létrejöttét jóslta, mely egy megreformált emberiség otthonául szolgál majd. Az 1680-as évek elején megfigyelt üstökösök is ösztönözték az egyértelműbben katasztrofista elemzéseket. A röviddel korábban newtoniánussá vált William Whiston *A New Theory of the Earth* (1696) című művében egyetlen globális katasztrófát feltételezett, melyet az 1680–1681-es üstökös egy korábbi periodikus „látogatása” okozott i.e. 2346-ban, nemcsak a Noé-féle özönvíz előidézésével (a farkában lévő párának köszönhetően), hanem a Föld tengelyének elhajlításával, a sarkok felcserélésével, az évi keringés és a napi forgás megzavarásával, ezzel az évszakok „bevezetésével.”

Térben és időben előre ugorva, az 1755-ös lisszaboni katasztrófa nyomán Hooke gondolatait a földrengéseknek a földfelszín alakításában játszott szerepéről lelkesen elevenítette fel a hannoveri királyi könyvtár kéziratárának gondozója, a főként a Münchhausen báró történetei szerzőjeként ismert Rudolf Erich Raspe (1737–1794),⁸ éppen „félidőben” Georges Louis Leclerc, Buffon gróf gigantikus *Histoire naturelle*-je két releváns hozzászólása, a *Théorie de la terre* (1749) és az *Époques de la nature* (1778) között. Buffon szerint

⁶ Francesco G. Sacco, „Institutions and Dissent: Historical Geology in the Early Royal Society,” *Teorie Vědy / Theory of Science* 36:2 (2014), 129–53, itt 134. Vö. Rhoda Rappaport, „Hooke on Earthquakes: Lectures, Strategy and Audience,” *British Journal for the History of Science* 19 (1986), 129–46.

⁷ L. M. C. Jacob and W. A. Lockwood, „Political Millenarianism and Burnet’s Sacred Theory,” *Science Studies*, 2:3 (1972, 265–79; Richard Popkin, „Seventeenth-Century Millenarianism,” in Malcolm Bull (ed.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World* (Oxford: Blackwell, 1995), 112–34; a francia kontextusra: Maria Susanna Séguin, *Science et religion dans la pensée française du XVIIIe siècle: le mythe du Déluge universel* (Paris: Honoré Champion, 2001).

⁸ Az 1763-as eredetit (facsimile) és angol fordítását tartalmazza Rudolf Erich Raspe, *An Introduction to the Natural History of the terrestrial Sphere*, ford. Audrey Novak Iversen és Albert V. Carozzi (New York: Hafner, 1970). L. még Albert V. Carozzi, „Robert Hooke, Rudolf Erich Raspe, and the Concept of ‘Earthquakes,’” *Isis* 61:1 (1970), 85–91.

a Föld (és a többi bolygó) a Napról való leválással jött létre, egy üstökössel történt ütközés következtében, s mivel a kérge a fokozatos kihűlésig nem volt elég szilárd, „a teremtés utáni első időben a felfordulások” gyakoriak és számosak voltak, mivel „ugyanazok az okok, amelyek jelenleg évszázadok alatt szinte érzékelhetetlen átalakulásokat idéznek elő, akkor bizonyos igen nagy felfordulást okoztak néhány esztendő alatt.”⁹

Ez a vázlatos összefoglaló is megmutatja, hogy az emberiség természetes környezetének alakításában szerepet játszó „katasztrófák” iránti tudós és filozófiai érdeklődés heves volt, s a téma szélesebb vonzerejére vall a nem tudományos műfajokban és különféle sajtótermékekben neki szentelt figyelem. A természeti katasztrófák 18. századi recepciójával foglalkozó szakirodalom eddig arra koncentrált, hogy a kortársak miként élték meg és értelmezték a múltban és a jelenben *lejátszó* dramaturgiai meggrázkódtatásokat, s kevésbé érintette azokat, amelyek *a jövőben* voltak várhatóak – esetleg végzetes, akár az emberiség és a földi élet, az „evilág” megsemmisülésével fenyegető következményekkel. A továbbiakban a Fontenelle művének publikálása és az 1755-ös lisszaboni katasztrófa közötti földrengésekről szóló beszámolókat, kommentárokat veszem szemügyre az angol nyelvű tudós és vallási irodalomban. Az ilyen eseményekkel kapcsolatos reakciókat¹⁰ a kutatás általában a tragikus eseménynek a gonosz és az isteni büntetés problémájával,¹¹ az isteni jószág és mindenhatóság eszméjére, illetve a felvilágosodás „optimizmusára” gyakorolt hatásával összefüggésben¹² vizsgálta. Alig foglalkozik a természeti okokkal, amelyek a szövegek sze-

⁹ Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Théorie de la Terre. Histoire naturelle, générale et particulière. Tome I* (Paris: Imprimerie royale, 1749), 77.

¹⁰ Legújabbán I. Mark Molesky, *This Gulf of Fire. The Destruction of Lisbon, or Apocalypse in the Age of Science and Reason* (New York: Alfred Knopf, 2015), különösen 24–68, 321–43.

¹¹ Russell R. Dynes, „The Dialogue between Voltaire and Rousseau on the Lisbon Earthquake: The Emergence of a Social Science View,” *International Journal of Mass Emergencies and Disasters*, 18:1 (2000), 97–115.

¹² Az irodalom áttekintésére I. Ulrich Löffler, *Lissabons Fall – Europas Schrecken. Die Deutung des Erdbebens von Lissabon im deutschsprachigen Protestantismus des 18. Jahrhunderts* (Berlin and New York: de Gruyter, 1999), II.1. fejezet. L. még Claudia Sanides-Kohlrausch, „The Lisbon earthquake of 1755. A discourse about the ‘nature’ of nature,” in Willem B. Drees (ed.), *Is Nature Evil? Religion, Science and Value* (London and New York: Routledge, 2003), 106–19; Monika Gisler, „Optimism and theodicy: perceptions of the Lisbon earthquake in protestant Switzerland,” in Theodore E. D. Braun and John Adler (eds.), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions* (Oxford: Voltaire Foundation, 2005), 247–64; Odo Marquard, „Die Krise des Optimismus und der Geburt der Geschichtsphilosophie,” in Gerhard Lauer and Thorsten Unger (Hrsg.), *Das Erdbeben von Lissabon und das Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2008), 205–15; Monika Gisler, „Optimismus und Theodizee. Voltaires *Poème sur le désastre de Lisbonne* und seine frühe Rezeption,” in Uo., 230–43; Jens Wolf, „Hamanns Beben. Die Überwindung Leibnizschen Theodizee aus Hiobs Geist,” in Uo., 285–308.

rint ezeket az eseményeket előidézhatték,¹³ és hogy ezek megfontolása a korabeliek számára miképpen vetít(h)ette elő az egyetemes fizikai pusztulásban megvalósuló „világvégét” – s még kevésbé azzal, hogy ebből milyen következtetéseket vontak le az emberek evilági életvezetésére nézve. Az utóbbi típusú gondolatmenetek nem voltak elterjedtek, de a szerzők némelyike eljátszott velük.

Az 1692-es jamaikai és az emblematikus 1755-ös lisszaboni földrengés mellett a nyugati világ számos hasonló, kisebb-nagyobb kalamitásról szerzett tudomást. Az 1727-es New England-i rengéssorozat és az igen súlyos, Lima és Callao vidékét megrázkódtató 1746-os földrengésen kívül az 1750-es londoni rezgések is jelentős aggodalmat keltek, így a téma folyamatos figyelmet és jelentős sajtóérdeklődést váltott ki.¹⁴ A beszámoló szerzői részletesen tudósítottak az adott esemény lefolyásáról és az okozott kárról, és nem ritkán szőtték mondanivalójukba a földrengések okairól és mibenlétéről a tudós értekezésekből tanultakat. Az említett dátumok között a párizsi *Journal des Sçavan* több mint 20 cikket szentelt a témának, ami azonban eltöprel a *Philosophical Transactions of the Royal Society* mintegy 70 földrengés tárgyú hozzájárulása mellett. Különösen a „nagy” földrengések nyomán megélnékült a vallásos kommentár (prédikáció-irodalom), amelynek természetes fókuszja az efféle események által a Gondviselés tervében játszott szerep és a keresztények számára hordozott „jelentés” (üzenet) volt.

Angliában a téma feldolgozásának hangvételét és feltételeit nagy mértékben meghatározta a cambridge-i tanár, klerikus és természettudós John Ray (1627–1705) „három fiziko-teológiai diskurzusa” (*Three Physico-Theological Discourses*). Első ízben posztumusz jelent meg 1713-ben, támaszkodott Ray *Miscellaneous Discourses Concerning the Dissolution and Changes of the World* (1692) című művére, de átdolgozta azt és beépített egy hosszú beszámolót és további utalásokat az 1692-es jamaikai földrengésről. A mű három részének témája „az őskáosz és a teremtés”, „az özönvíz és okai és hatásai”, és „a világ felbomlása és a jövőbeli világégés.” Ray a földfelszín formálásában kezdettől fogva nagy jelentőséget tulajdonított a „katasztrófális” eseményeknek, így a földrengéseknek.¹⁵ Elfogad-

¹³ Matthias Georgi, „The Lisbon earthquake and scientific knowledge in the British public sphere,” in Braun and Adler (eds), *The Lisbon earthquake*, 81–96.

¹⁴ Nem foglalkozom azonban a földrengések „mediatizációjával.” L. Jürgen Wilke, „The Lisbon Earthquake (1755),” <http://ieg-ego.eu/en/threads/european-media/european-media-events/juergen-wilke-the-lisbon-earthquake-1755/view>

¹⁵ Jóllehet Hooke vonatkozó gondolatai első ízben Ray halálának évében kerültek publikálásra, Ray ismerhette azokat Hooke előadásából. Ray elmélete a kutatás szerint hasonló volt Hooke-éhoz, bár kevésbé alapos, és a kortársak körében kevésbé elismert. L. Rappaport, „Hooke on Earthquakes,” 143. Ez a jelek szerint másként volt a közvetlen utókor esetében (l. alább).

ta azt az antikvitásra visszanyúló eszmét, hogy a földrengéseket a föld üreges belső kérgében dúló tüzek okozzák, és úgy vélte, „ugyanaz az ok hozta létre azokat az anyagokat, amelyek a hegyeket alkotják, tehát a követ, a salakot, a földet és a hamut.”¹⁶ Nem volt kétsége a felől sem, hogy voltak olyan földrengések, amelyek „az egész ismert világot” meg rázták, így az, amelyről I. Valentinianus császár idején számoltak be a krónikák.¹⁷ Ray a földfelszín további alapvető átalakulásait is földrengések vagy hasonló kataklizmák számlájára írta – így Atlantisz elsüllyedését; Szicília leválását Itáliáról, Ceylonét Indiáról, Szumátráét Molukkáról, Britanniát Galliáról; illetve új szigetek kiemelkedését a tengerből.¹⁸

A földrengések időrendi áttekintése teremti meg az alkalmat Ray számára, hogy az átalakulások e folyamatos történetébe ágyazza az 1692-es jamaikai földrengést.¹⁹ Egyúttal azonban ez az első alkalom a műben, hogy a természeti kataklizmát az érintettek körében uralkodó emberi romlottság témájával összefüggésben tárgyalja: „a helybeli lakosok igen istentelen és feslett emberek voltak.”²⁰ Az okozott kár és a borzalmak érzékletes leírása készíti elő Ray reflexióit arról, hogy mi volt „ennek az ítéletnek a hatása és következménye a megmaradt emberekre nézve, hogy tudatára ébressze őket bűnösségüknek, s megkezdődhessen életük megújítása és kiigazítása.”²¹ Ray a természettudós ezt követően tér rá a földrengés fizikai körülményeinek és feltételeinek tárgyalására: pl. az időjárás igen tiszta és nyugodt volt, „ezért a lakosokat előjel nélkül” érte az esemény – akárcsak a Szodomát és Gomorrát sújtó ítélet, vagy majdan „Krisztus második eljövetele és a Föld tűz általi felémésztése”²² –, de utal a „kénés bűzre” is, mely a Föld mélyében lévő üregekből és barlangokból felszálló gyúlékony gázoknak volt tulajdonítható. (Utóbb Ray taglalja a küszöbön álló földrengés fiziológiai hatásait is: szédülés, émelygés stb.) Ray hamarosan újra felveszi a lehetséges isteni ítékezés fonalát: „[...] a nagy vagyon ösztönzi a kevélységet és fényűzést, és megrontja az erkölcsöket (*manners*) [...] ilyenkor Isten általában elsöprő erővel

¹⁶ John Ray, *Three physico-theological discourses: concerning I. The primitive chaos, and creation of the world. II. The general deluge, its causes and effects. III. The dissolution of the world, and future conflagration. Wherein are largely discussed, the production and use of mountains; the original of fountains, of formed stones, and sea-fishes bones and shells found in the earth; the effects of particular floods, and inundations of the sea; the eruptions of vulcano's; the nature and causes of earthquakes. Also an historical account of those two late remarkable ones in Jamaica and England. With practical inferences*, 3rd edition (London: Innys, 1713), 12.

¹⁷ Uo., 14.

¹⁸ Uo., 206–7 [vö. 242], 211.

¹⁹ Uo., 251–72.

²⁰ Uo., 252.

²¹ Uo., 258.

²² Uo.

ítélkezik, vagy teljes pusztulást hozva azokra, akik a végsőig fokozták bűnösségük mértékét, vagy legalábbis fájdalmas csapást mér rájuk.”²³ Az ítélezés az itt vizsgált időszak prédikáció-irodalmában használt nyelv állandó összetevője maradt. Míg a természetes okoknak megvan a maguk – isteni elrendelésű – „általános útja”, a Gondviselés időről időre „közbelép”, amikor a körülmények ezt indokolják: a Jamaika elpusztításában felhasznált eszközök, „így a föld alatti tűz és a gyúlékony anyagok ott voltak a Föld belsejében, mégis az, hogy éppen akkor előtörték és működésbe léptek [...] Isten uja volt.”²⁴

Ezzel az állítással összhangban állt, hogy Ray fontolóra vette, de elutasította a természetes okok által kiváltott „világvége” gondolatát. „A változások, amelyeket a földrengések mostanáig előidézték a Földön, nem voltak olyan jelentősek, hogy a földi glóbusz jelenlegi rendszerének felbomlasztásával fenyegeessenek.” A Valentinianus idejében lezajlott, már említett eseményt, amely „úgy tűnhet, mintha a végső világegés előfutára lehetne”, Ray kivételnek tekintette.²⁵ Elismerte a jövő eseményeinek előre láthatóságával kapcsolatos általános emberi kíváncsiságot, megjegyezve, hogy a korai keresztények rendelkeztek a prófécia előnyével, ez azonban „ideiglenes ajándék” volt: modern leszármazottjaiknak nincs más eszközük e kíváncsiság kielégítésére, mint visszanyúlni a bibliai próféciaikhoz – beleértve azt, amelyik „valamennyi esemény legnagyobbikával, a világ felbomlásával kapcsolatos.”²⁶ Ugyanakkor felveti, hogy a kérdést nemcsak a Biblia, hanem a régi keresztény gondolkodók és a „pogány filozófusok” nyomán is érdemes megvizsgálni, és a konkrét kérdések között szerepel: megtudható-e a természet vizsgálatából bármi erről a felbomlásról, illetve arról, hogy „azt természeti vagy rendkívüli okok és eszközök fogják előidézni.”

Ray válasza árnyalt. Általánosságban mindkét esetben nemleges. Van azonban egy fontos megszorítás: „De bár a természetes okoknál fogva bekövetkező felbomlás nem bizonyítható; mégis vannak nem valószínű, de lehetséges balesetek, amelyek, ha bekövetkeznek, hordozhatják egy ilyen felbomlás lehetőségét.”²⁷ Az efféle balesetek – áradások, a Nap kihunyása, a Föld gyomrában égő tűz kitörése, netán az összes vulkán egyidejű kitörésének és „a föld forró égöv alatti szárazságának és gyúlékonyságának” összejátaszása – mellett Ray tárgyalja az egyszerű „előregedésre” épülő régi-új érveket is. Ezt egy józan hangsúlyáthelyezéssel módosítja: a természet világa nem „előregszik”, hanyatlk,

²³ Uo., 270.

²⁴ Uo., 271.

²⁵ Uo., 281–2.

²⁶ Ray 2Pét, 3,11-et idézi a téma bevezetőjeként: „Mivel így minden elpusztul, minden tekintetben szentül és vallásosan kell élnetek [...]” Uo., 297–8.

²⁷ Uo., 338–9.

hanem „átalakul.” „Habár efféle átalakulások gyakran következnek be, s a mi számunkra bizonytalan időközönként, a világ mindenható Teremtőjének és Urának gondviselése úgy rendelte, hogy nagyjából kiegyenlítsék egymást, s mindent egyensúlyban tartsanak.”²⁸ Ray ezt követően igen érdekes, tudós elemzést közöl az említett, különféle „balesetekről”, amelyek az emberiség életkörnyezetében mélyreható átalakulásokat idéztek elő az idők során. Azt is elismeri, hogy ezekből le lehetne vonni például azt a következtetést, hogy „[a Föld] idővel tökéletes gömbbé válik majd, és elárasztja az óceán, aminek következtében lakhatatlanná válik, s az emberiség szükségképpen elpusztul.”²⁹ Ez azonban ellentmondana Isten ígéretének (1Móz. 9,11), mely szerint nem lesz több, a Földet pusztító Özönvíz, s Ray egyik indoka e „következtetés” elutasítására éppenséggel az a hatalom, amelyet Isten a maga számára tartott fenn a közbelépésre és a természetes folyamatok ilyen alakulásának *megakadályozására*. Továbbá, még ha a természetes okoknál fogva bekövetkező pusztulás távoli lehetőségként fel is merül, tekintettel a „természet kényelmes folyására”³⁰ a „Szentírásban megjövendölt világégés és pusztítás” megelőzné ennek bekövetkeztét. A felbomlást csakis „a gondviselés rendkívüli beavatkozása” idézheti elő, s mint ilyenek, sem az idejét nem tudjuk megjósolni, sem természetes „előjelekből” nem lehet majd megneszelni.

Ray számára ugyancsak fontos kérdés a felbomlás „mértéke”: „vajon az eget és a föld teljesen elenyészik és elpusztul, vagy csak megjavul és megtisztul?”³¹ Míg a prófécia ez ügyben szélsőségesen fogalmaznak, Ray szerint ennek az az oka, hogy a próféták „szóképeket”, „jelképes kifejezéseket” használtak – azaz „a keleties retorikára jellemző” költői túlzásokba estek, hogy hatást gyakorolhassanak tanulatlan közönségükre. Valójában azonban csak arról tudósítanak, hogy „igen nagy pusztítás várható azokban a városokban és országokban.”³² Ray olvasatában a régi egyházatyák által emlegetett „felbomlás” is csak megújulást és megtisztulást jelent, nem teljes megsemmisülést.³³ A „pogány filozófusok”, különösen az epikureusok és a sztoikusok voltak azok, akik ragaszkodtak a végső felbomlás szó szerinti értelmezéséhez.³⁴ A természetes okok *versus* rendkívüli beavatkozás mint a felbomlás előidézője kérdésében előadott érvek alapján Ray elutasította ezeket a nézeteket, és leszögezte: „a megújulás és helyreállítás tűnik számomra a legvalószínűbbnek, mint

²⁸ Uo., 341–2.

²⁹ Uo., 364.

³⁰ Uo., 367.

³¹ Uo., 300–3.

³² Uo., 313, vö. 316–9.

³³ Uo., 324.

³⁴ Uo., 327–32.

ami a leginkább összezseng a Szentírással, az ésszel és az antikvitással.³⁵ A világ átformálódik, külalakja megváltozik, de anyaga és lényege nem semmisül meg: Burnethez hasonlóan Ray az új menny és új föld eszméjét vallotta, összhangban a minden dolgok szakaszos megújulását valló, kiterjedt irodalommal.³⁶ Megjegyzendő: „Kell hogy maradjon anyagi Menny és anyagi Pokol”, előbbi az üdvözültek, utóbbi az elátkozottak számára.

Ray tudós engedményeket tett annak a gondolatnak, hogy a Föld múlt- és jövőbeli átalakulásában a természetes okoknak fontos a szerepe, végkövetkeztetése azonban az volt, hogy ezek igen csekély valószínűséggel vezethetnek végső felbomláshoz – azt csak Isten rendkívüli, közvetlen közbeavatkozása idézheti elő, a menny és a pokol szétválasztásának végeredményével, ahol is mindenkinek az érdeme szerinti sors jut majd. Ray az „érdemet” kifejezetten és kizárólag a „szent(életű)ség” fogalmának összefüggésében tárgyalta, válaszként arra a kérdésre, hogy „miféle embernek kell lennünk.” A szent(életű)ség „szokásszerű lelki alkat, mely képessé tesz az erényes cselekedetekre, de kiváltképp a vallási kötelességek ellátására. Bizony, a szentéletűség mindig együtt jár az Istennel valóssággal.”³⁷ Ray világvégéje nem „evilági”, s az általa kiváltandó erkölcsi eszméket sem az evilági boldogság keresésének ösztönzőjeként gondolja el.

Ennek az a jelentősége, hogy jóllehet Ray „fiziko-teológiájában” kevés az eredetiség, a következő fél évszázad katasztrófa-irodalmában gyakran (pl. Burnetnél gyakrabban) idézett kútfő volt. Ez a helyzet a tudós fórumokon is, mint pl. a *Philosophical Transactions of the Royal Society* lapjain, ahol pedig a szerzőket elsősorban a természeti csapások okai, lefolyása és hatásai foglalkoztatták, nem eszkatológiai üzenetük. A morális felhangok persze innen sem hiányozhattak. Mint Stephen Hales (1677–1761) tiszteletes (aki botanikával és fiziológiával is foglalkozott, emellett a vérnyomásmérés úttörője volt) hangsúlyozta: a földrengések okait „vallási és természeti szemszögből” is tekintetbe kell venni, hozzátevé, hogy természeti okaik megismerésétől nem lesznek kevésbé a Teremtés isteni rendjének alkotórészei.³⁸ Mint a mértéken felüli alkoholfogyasztás szigorú kritikusa, Hales kifejezte abbéli meggyőződését, hogy a szeszesitalok káros hatásai meghaladják a földrengések által végbe vitt pusztítást, majd áttért az utóbbiak okainak és körülményeinek elemzésére. Egyetértett a legtöbb hasonló tárgyú beszámolóval abban, hogy a földrengéseket általában nyugodt és tiszta idő előzi meg, s általában az esős időszakok végén kerül sor rájuk – amiből az egyik következtetés az volt, hogy a páratartalom megemelkedése miatt a föld

³⁵ Uo., 407.

³⁶ Uo., 409.

³⁷ Uo., 417.

³⁸ Stephen Hales, „Some Considerations on the Causes of Earthquakes,” *Philosophical Transactions* 46 (1749–1750), 669–81, itt 670.

pórusai elzáródnak, s így a felszín alatti üregekben folytonos erjedést okozó kénes és savas gázok nem találnak szabályos kiútra, ez pedig heves kitörést okoz.³⁹ Egyesek szerint kénes tartalom az esővel is aláereszkedett, ezzel tovább rontva a helyzetet; s jönléhet akadt, aki kételkedett az időjárásnak és az éghajlati tényezőknek a földrengések előidézésében játszott bármilyen szerepét illetően (rámutatva, hogy a tényleges földrengések igen változatos meteorológiai körülmények között következnek be), csaknem mindenki egyetértett abban, hogy a „bűz”⁴⁰ (amely a talaj a földrengés kezdetén egyelőre alig érzékelhető mozgásával együtt a széles körben tapasztalt fiziológiai hatásokat – szédülés, fejfájás – kiváltotta⁴¹) arra vall, hogy a földrengésekben központi szerepet játszik a kénes kipárolgás. A *Philosophical Transactions* legtöbb elemzése variációkat közölt erre a témára, hasonlóan a tárgynak szentelt önálló esszékhez és értekezésekhez. Ezek egyike sem bocsátkozott azonban találgatásokba azzal kapcsolatban, hogy a földrengések milyen jóslatot tartogatnak a Föld jövőjére nézve.

Ami a természeti illetve természetfeletti erők földrengések előidézésében betöltött szerepének problémáját illeti, Halest leszámítva a *Philosophical Transactions* kevés szerzője merült el benne különösebben. Érdekes eset a pisai katolikus pap, Pasqual Pedini (n.d.) beszámolója az 1742-es livornói földrengésről.⁴² Pedini alig leplezett bosszúsággal említi egy milánói asztrológus szerencsését, amiért az egyetlen nap hibával megjósolta a rengés bekövetkeztének idejét, ezzel fokozva az asztrológia hitelét az emberek körében, jönléhet „nem szorul bizonyításra, hogy az asztrológusoknak semmi köze a tudományhoz.”⁴³ Pedini ezt követően közli a maga elegánsan szerkesztett, szilárd empirikus megalapozottságú beszámolóját a földrengésről, arról is elmélkedve, hogyan viszonyulnak a megfigyelt je-

³⁹ Hasonló gondolatokat tartalmazott Henry Barham, „A Letter from That Curious Naturalist Mr. Henry Barham, R. S. S. to the Publisher, Giving a Relation of a Fiery Meteor Seen by him, in Jamaica, to Strike into the Earth; With Remarks on the Weather, Earthquakes, &c. of That Island,” *Philosophical Transactions* 31 (1717–1719), 837–8.; Charles Duke of Richmond, Charles Duke of Lenox, Mr. Wasse and Edward Bayley, „An Account of a Shock of an Earthquake Felt in Sussex on the 25th of October, Anno 1734 ...,” *Philosophical Transactions* 39 (1735–1736), 361–7.; Pasqual Pedini, „A Letter Written to the Most Reverend Father D. Cla. Fremond Calmad, Publick Professor in the University of Pisa, Giving An Account of the Earthquakes Felt at Leghorn, from the 16th to the 27th of January 1742 ... Communicated to the Society by James Jurin, M.D.F.R.S. &c.,” *Philosophical Transactions* 42 (1742–1743), 77–90.

⁴⁰ Paul Dudley, „An Account of the Several Earthquakes Which Have Happen’d in New England, ... Especially the Last, Which Happen’d on Octob. 29 in 1727,” *Philosophical Transactions* 39 (1735–1736), 63–73.

⁴¹ Claudius Amyand és Henry Temple, „Extract of a Letter from the Honble Esq. Henry Temple ... concerning an Earthquake at Naples; Communicated to the Royal Society by Claudius Amyand Esq. F.R.S. ...,” *Philosophical Transactions* 41 (1739–1741) 340–341.

⁴² Pedini, „A Letter Written to the Most Reverend Father D. Cla. Fremond Calmad.”

⁴³ Uo., 78

lenségek a kérdésről bevett tudáshoz, nem mulasztva el az esemény dimenzióit a „mintha csak az egész Föld darabjaira hullott volna” hasonlattal érzékeltetni.⁴⁴ Figyelemreméltó cikkek egész sorozatát⁴⁵ közölte az antikvárius, orvos és lelkész William Stukeley (1687–1765), aki bírálta az üregeket, az erjedést stb. középpontba állító korabeli földrengés-teóriákat, kétségeit (egyebek mellett) személyes tapasztalatára alapozva: „Magam is voltam 100 láb mélységben egy savas szikla belsejében. Félmérföldnyit gyalogoltam, be egészen az óceán feneké alá: de az ilyen [helyeken dolgozó] sok százezernyi munkástól soha nem hallunk a Föld üregességéről.”⁴⁶ Stukeley alternatív elméletét, a korban divatos módon, az elektromosság állapota okozta vibrációra alapozta, melybe „bármely szilárd anyag kerülhet.”⁴⁷ Ugyanakkor „keresztény filozófusi” minőségében hangsúlyozta: az anyagi okok mellett szükséges az erkölcsiek tanulmányozása is, kiváltképp mivel „valamennyi nagy és nyilvános, bennünket halandókat sújtó csapás közül a földrengések szolgálnak rá a leginkább az intés és az ítélet elnevezésre; semmi sem alkalmasabb náluk a megtorlásra; semmi máshoz nem tapad az a további rettenet, az összezúzatástól vagy élve eltemetéstől való szokatlan, elkerülhetetlen, szörnyűséges félelem.”⁴⁸ Ebben a kontextusban idézi fel a közelmúltbeli angliai földmozgásokat: „tudvalevő, hogy *London* volt a központ, a hely amelyre Isten ujja mutatott.”⁴⁹ Ez igazodik Stukeley általános meggyőződéséhez, miszerint a Gondviselés, bár „természetes okok által működik, Ő az, ami irányt szab ezek-

⁴⁴ Uo., 84.

⁴⁵ William Stukeley, „The Rev. Wm. Stukeley M. D. F. R. S. to the President, concerning the Causes of Earthquakes,” *Philosophical Transactions* 46 (1749–1750), 641–6 and 657–669; idem, „The Philosophy of Earthquakes By the Rev. William Stukeley, M. D. F. R. S. &c. in a Letter to Martin Folkes, Esq; LL.D. and President of the Royal Society, &c.,” *Philosophical Transactions* 46 (1749–1750), 731–50, itt 657. Stukeley a Royal Society számára előadta dolgozataot, s gyűjteményként is kiadta őket, *The Philosophy of Earthquakes, Natural and Religious, and an Inquiry into their Cause, and their Purpose* (London: Corbert, 1750).

⁴⁶ Stukeley, „Concerning the Causes of Earthquakes,” 658. Az önálló kötet szövegében Stukeley aláereszkedése 300 lábnyira, föld alatti sétája egy egész mérföldnyire nőtt. Stukeley, *The Philosophy of Earthquakes*, 10.

⁴⁷ Stukeley, „Concerning the Causes of Earthquakes,” 664. A *The Philosophy of Earthquakes* lapjain (20) Stukeley hivatkozik „a *philadelphiai Franklin* úr egy igen érdekes tanulmányára a mennydörgésről, a villámlásról, az északi fényről és a meteorokról. Melyek mindegyikét helyesen az elektromosság doktrínájából vezeti le”, s hozzáteszi: „ugyanezen elv alapján jutottam arra a következtetésre, hogy ha egy nem-elektromos felhő tartalmát a föld bármely, erős elektromos töltöttségű területére őríti, akkor szükségképpen földrengésnek kell bekövetkeznie.” Franklin első írása a *Philosophical Transactions*-ben csak 1752-ben jelent meg, ezt az írását nem sikerült azonosítani. A földrengéseket ezekben az években az elektromosság alapján magyarázta még John Freke, *A Plain Account on the Cause of Earthquakes* (London, 1756).

⁴⁸ Stukeley, „Concerning the Causes of Earthquakes,” 668.

⁴⁹ Uo., 669.

nek” és hogy „a megtisztítás vesszeje a városokat veszi célba”, melyek az istentelenség melegágyai.⁵⁰

Az egyházi aránya a *Philosophical Transactions* lapjain közölt földrengés-irodalom szerzői között is figyelemreméltó volt, így nem meglepő, hogy ők dominálták a témáról publikált esszék és értekezések termését is, nem beszélve a csapások idején nyomtatásban is megjelent számos prédikációról. Mindezek központi kérdése természetesen az volt, mennyiben tekinthetők a földrengések isteni ítéletnek. Egyesek mindenestül elvetették azt a javaslatot, hogy a természetes okoknak bármi köze volna a jelenség megértéséhez, Isten haragja közvetlen („mind közül a legdöbbenetesebb és legelképesztőbben borzalmas”) megnyilvánulásának minősítve azt.⁵¹ Jellegzetes példa erre a massachusettsi Weymouth prédikátora, Thomas Paine (1694–1757) munkája, *The Doctrine of Earthquakes. Two Sermons* (1727 – az az évi New England-i földrengések inspirációja alatt);⁵² egy bizonyos Philotheus kompilációja, *A True and Particular History of Earthquakes* (1748); és kiváltképp John Wesley (1703–1791) *Serious Thoughts Occasioned by the Earthquake at Lisbon* (1755).⁵³ E szerzők kereken tagadták, hogy természetes folyamatok önmaguk erejéből egyáltalán előidézhettek földrengést, mivel e folyamatok létrehozásakor Isten egyúttal „megváltoztathatatlan korlátok” közé szorította őket, „amelyeket teremtmények számára teljességgel lehetetlen bármennyire is áttörni”⁵⁴ – máskülönben feltehetőleg folyamatosan tombolnának. A természet erői antagonisztikusak, Isten mégis egyensúlyban tartja őket és irányt szab nekik. Csak önmagukon kívül álló okok és cselekvés engedi szabadjára őket: „mivel minden teremtmény az ember hasznára és kedvére keletkezett, biztosak lehetünk a felől, hogy életünk és sorsunk szuverén elrendelőjének különleges megbízása nélkül egyik sem fog sérelmet okozni neki.” Amikor „a Föld gyomrában rejtőző

⁵⁰ Uo., 645.

⁵¹ Philotheus, *A True and Particular History of Earthquakes. Containing a Relation of that dreadful Earthquake which happen'd at Lima and Callao, in Peru, October 28, 1746; publish'd at Lima by command of the Vice-Roy, and now translated from the Original Spanish; also mof that which happen'd in Jamaica in 1692, and of others in different Parts of the World* (London: The Author, 1748), v.

⁵² Hasonlóan vélekedett az 1727-es New England-i földrengésekről Benjamin Colman, *Judgement of Providence, Christ's voice in the earthquake* (Boston, 1727); James Allin, *Thunder and Earthquake, a Loud and Awfull Call to Reformation* (Boston, 1727); Samuel Chandler, *The Scripture Account of the Cause and Intention of Earthquakes* (London, 1750).

⁵³ L. erről Robert Webster, „The Lisbon earthquake: John and Charles Wesley reconsidered,” in Braun and Adler (eds.), *The Lisbon earthquake*, 116–26.

⁵⁴ Thomas Paine, *The Doctrine of Earthquakes. Two Sermons Preached at a particular Fast at Weymouth, Nov. 3. 1727. The Friday after The Earthquake* (Boston: D. Henchman, 1727), 17.

félelmetes tüzéség⁵⁵ elszabadul, annak célja „Isten semmibe vett dicsőségének megvédelmezése és földi uralmának érvényesítése.”⁵⁶ Isten közvetlen szerepét soha nem homályosíthatják el azok a közvetett okok és eszközök, amelyekre terveinek megvalósításában hagyatkozik, legyenek ezek angyalok vagy „a leghitványabb teremtmények.”⁵⁷ A beszédes (ál)nevű Philotheus különös módon összeegyeztethetőnek találta ezzel az állítással, hogy vállalkozzon „természetes okok” bemutatására a kérdés némely autoritása nyomán. Ezek egyike a francia mérnök, matematikus és felfedező Amédée Francois Frazier (1682–1773), aki a földrengéseket nem felszín alatt dühöngő tüzeknek tulajdonította, hanem a kénes testekbe behatoló és erjedést okozó víznek; Philoteus említi Nicolas Lémery-t (1645–1715), a sav-bázis kémia úttörőjét is, aki ugyanezt kísérleti úton bizonyította. Philotheus a jamaikai és perui földrengések leírásaiból is közread némi egyveleget, mely jobbára eléggé semleges, bár ő maga a leginkább feltehetően azzal értett egyet belőlük, amelyik szerint az a körülmény, hogy számos (bármennyi) élet megmenekült, Isten különleges könyörületességére vall: ha csak a megbánás és megjavulás kieszközlése lett volna a célja, a limai halálos áldozatok száma jóval meghaladta volna az 1141-et (amennyi a beszámoló szerint az volt).⁵⁸ Philoteus minden valószínűség szerint osztotta a jamaikai Port Royal pusztulásáról szóló egyik beszámoló reményét, hogy „e szörnyű ítélettel Isten rábírná majd őket életük megjavítására, mert nem hordott még ennyire istentelen népet a hátán a Föld.”⁵⁹

A megbánás volt a földrengés-témával való foglalatosság veleje Paine és Wesley számára is. Az ő nézőpontjukból az ész nem más, mint Isten ajándéka az embernek, hogy megértse közelgő haragjának előjeleit: a tűzhányók tekintetben egyfajta állandó emlékeztető funkciójával bírnak.⁶⁰ A rendkívüliség megtapasztalása általában megbánásra kell hogy ösztönözze az embereket,⁶¹ a földrengések pedig különlegesen élénk jelei az isteni jelenlétnek: „Van valami magában a földrengés alakjában, ami meggyőzi az elmét [...] hogy az Isten közvetlen hatalmának rettenetes terméke.”⁶² Wesley szerint a lisszaboni földrengés mindeneelőtt annak a kinyilvánítása volt, hogy Istent haragra gerjesztették a keresztények bűnei. Az inkvizíciót említi, mint ilyet, de hozzáteszi, hogy hasonló jelenség-

⁵⁵ Uo., 23.

⁵⁶ Philotheus, *True and Particular History of Earthquakes*, v.

⁵⁷ Paine, *The Doctrine of Earthquakes*, 23, 35.

⁵⁸ Philotheus, *True and Particular History of Earthquakes*, 31, cf. 54

⁵⁹ Uo., 64.

⁶⁰ Paine, *The Doctrine of Earthquakes*, 23.

⁶¹ Uo., 39–40.

⁶² Uo., 33; másutt a földrengések Isten „jogos haragjának” következményei, 37.

geket Angliában is lehet tapasztalni.⁶³ Feltűnő iróniával Wesley megvallja: „nincs akkora a hitem, hogy higgyek abban”, hogy bármely természetes ok magától felelős lehetne a földrengésért, és hangsúlyozza: minden természetes ok a természet urának közvetlen irányítása alatt működik – „hisz’ mi más a természet, mint Isten alkotása? vagy Isten eljárás módja az anyagi világban?”⁶⁴

Wesley-nek azonban nem csak az volt a kifogása a természetes okokra épített magyarázat ellen, hogy az szerinte „hamis”: egyúttal „kényelmetlennek” is találta. Felteszi a zavarba ejtő kérdést: ha mindezek a csapások „teljes mértékben a vak anyagi erők esetleges összjátásán és működésén múlnak, milyen reménység, milyen segítség, milyen menedék marad a szerencsétlen szenvedőknek?”⁶⁵ Fontos észrevenni, hogy Wesley beállításában a természet erői azok, amelyek ellenállhatatlan mindenhatósággal bírnak – legalábbis azok számára, akik a Föld valamennyi átalakulását ezeknek tulajdonítják. Az olyan természeti katasztrófáknak, amelyek válogatás nélkül sújtanak gazdagot és szegényt, urat és szolgát, valamennyien teljesen ki vannak szolgáltatva. „Ha van bármi segítség, az csak a fohász lehet. No de kihez fogsz fohászodni? Nem a Mennyek Urához: Róla azt feltételezed, hogy semmi köze a földrengésekhez.”⁶⁶ A természeti erők viszont nem hallgatnak az imádságra. Mint Wesley emlékeztet rá, Edmond Halley kifejezte abbéli reménységét, hogy Isten elháríthatja az érintkezést az általa megfigyelt üstökössel annak megjósolt visszatérésekor. „De mi lesz, ha Isten nem hárítja el az ütközést? [...] Ha egy ilyen szilád tűzből álló test a Földdel érintkezik, annak közvetlen következménye nem lehet más, mint hogy a Föld lángra gyullad és szénné ég, már ha nem téríti ki pályájáról, mely esetben (amennyire meg tudjuk ítélni), egyenesen a Napba hullik.”⁶⁷ Csakis a keresztény lehet mentes az ilyen eshetőségek miatti aggodalomtól. Ha minden elővigyázatosság kudarcot vall, számára ott az aktív és irgalmas Istenbe vetett hit. „Állítsuk hát a magunk oldalára. Tegyük e bölcs, hatalmas, kegyelemmel teljes Istent a barátunkká azzal, hogy imádjuk [...]”⁶⁸ Ebből a nézőpontból az emberiség szeretete, „a bosszú, a harag, az irigység, a csalárdság, a gyanakvás” száműzése a szívből és ennek nyomán „az erény és a boldogság” eluralkodása maga az „igaz kereszténység”⁶⁹: nem öncél, hanem a lélekalhatatlanságának kulcsa

⁶³ John Wesley, *Serious Thoughts Occasioned by the Earthquake At Lisbon. To which is subjoined an Account of all the late Earthquakes there, and at other Places*, 6. kiadás (London: n.d., 1756), 3–4.

⁶⁴ Uo., 12.

⁶⁵ Uo., 13.

⁶⁶ Uo., 14.

⁶⁷ Uo., 15.

⁶⁸ Uo., 17.

⁶⁹ Uo., 18–9.

– a sztoikus kicsengésű következtetés ellenére, mely szerint a talmi örömök feladásának jutalma „a lélek folytonos nyugalma, a kedélyek egyenletessége és higgadtsága, az elme egészére rátelepedő béke. [A keresztény] megtanulta, hogy bármilyen helyzetbe került, legyen azzal megelégedve.”⁷⁰

A bűn és a bűnbánat témái áthatották a korabeli földrengés-irodalmat. A jamaikai földrengés-évfordulóján egy prédikáció felvetette, hogy a bűnök súlya, melyeknek megtorlása az efféle csapások célja, jócskán meghaladja a csapás szigorát, és anélkül szólított fel megbánásra és alázatra, hogy egyetlen említést pazarolt volna a természetes okokra.⁷¹ 1755–1756-ben az ilyen hangvételű írások gátszakadására került sor.⁷² E szövegek közül nem egy arra is megragadta az alkalmat, hogy a lisszaboniak sorsát az esetleg éppen olyan romlott britek figyelmébe ajánlja intő példaként – vagy ellenkezőleg, ellentétbe állította a bálványimádó portugál katolikusokat és az erényes brit protestánsokat és úgy vélekedett, hogy bár a csapás valóban nagy szerencsétlenség, elszenvetőinek inkább áldania kellene a mindenhatót, amiért addig is megkímélte őket: a megrázkódtatás rá kellene hogy ébressze őket arra, hogy felvonulások és bálványok előtti térdeplés helyett jobban tennék, ha az igaz erény útjára lépve igyekeznének Istent kiengesztelni.⁷³

Úgy tűnik, az iménti szűkkeblű értékelés erősen irritálta Thomas Alcockot (1709–1798), akinek *Sermon On the Late Earthquakes* (1756) c. munkája a lisszaboni vész morális és

⁷⁰ Uo., 21.

⁷¹ William Corbin, *A Sermon Preached at Kingstown in Jamaica Upon the 7th of June, Being the Anniversary Fast for that Dreadful Earth-Quake which happened there in the Year 1692* (New York: William Bradford, 1703), 4, 8.

⁷² A félelmetes 1750-es londoni földmozgások miatt a brit közvélemény már a lisszaboni földrengést megelőzően heves érdeklődést mutatott a téma iránt. L. Robert G. Ingram, „The trembling Earth is God’s Herald’: earthquakes, religion and public life in Britain in the 1750s,” in Braun and Adler (eds.), *The Lisbon earthquake*, 97–115. Az 1755–1776-ös termésből I. különösen Samuel Clarke, *A Sermon Preached at Daventry ... On the Occasion of the late Earthquake at Lisbon* (London: Buckland, 1756); [Anon.], *An Address to the Inhabitants of Great Britain* (London: Buckland, Field, Dilly and Robinson, 1755); Thomas Gibbons, *A Sermon Preached at Haberdashers’ Hall* (London: Buckland, Field and Kings, 1756); John Milner, *Ruin prevented by Repentance, applied to Civil Societies. In Two Discourses, ... Occasioned By the late dreadful Earthquake at Lisbon* (London: Noon, Buckland and Johnson, 1756); Charles Moss, *A Sermon Preached at the Parish Church of st James Westminster ... On occasion of the Late Earthquakes and the Present State of Public Affairs* (London: Whiston, White and Davis, 1756); William Nowell, *A Sermon Preached at the Parish church of Wolsingham* (Newcastle: Thompson, 1756) James How, *A Sermon on the Occasion of the Earthquake at Lisbon in the Kingdom of Portugal and the Present Situation of Affairs in Great Britain* (London: Rivington, 1756); John Pennington, *A Serious Call to Repentance. A Sermon Preached at Huntingdon ...* (Cambridge: Bentham etc., 1756).

⁷³ *A Letter from a Clergyman at London to the Remaining Disconsolate Inhabitants of Lisbon* (London: Griffiths, 1756).

eszkatológiai vonatkozásainak egyik legérdekesebb és legösszetettebb felmérése volt. Az oxfordi diplomás lelkész Alcock, aki elszánt küzdelmet folytatott a ciderre kivetett fogyasztási adó ellen és a kólikától a szegénytörvényekig számos témában publikált, nem palástolta a babonás és intoleráns katolikus bigottnak ábrázolt portugálokra kimondott előítéletes, „keresztényietlen és embertelen” ítéletek miatti felháborodását.⁷⁴ Szerinte ezek megtagadják az áldozatoktól az együttérzést, érdemtelennek minősítve őket a kegyelemre. Figyelemre méltó tanúságként az emberi integritásba és cselekvőképességbe vetett hit mellett, egyúttal megtartva az Isten előtti hódolatot, Alcock felkiált: „mintha ellenkezniénk a Mindenható szándékaival, ha meg akarjuk menteni azokat, akiket Ő pusztulásra szánt!” Ráadásul úgy vélte, a britek részéről önhittség az efféle összehasonlítás önmaguk és a portugálok között: „csak mert megúsztuk a büntetést, azzal hízelgünk önmagunknak, hogy nem is szolgáltunk rá” – de vajon „rosszabb-e *Lisszabon*, mint bármely másik *európaiváros*? [...] *Jobbak vagyunk-e náluk?* Nem, attól tartok, *erkölcsi karakterünk tekintetében* semmiképpen sem.”⁷⁵

Eddig úgy tűnhetne, szokványos „Lisszabon esete figyelmeztetés Londonnak” típusú beszéddel van dolgunk, de Alcock szintet vált és általánosít: a szenvedés nem jelenti azt, hogy a szenvedők bűnösek másoknál, ahogy a jólét sem bizonyíték az erényességre. „A világ nem az a hely, ahol az érdem szerinti jutalmak és büntetések gazdára találhatnak”,⁷⁶ szögezi le Alcock, s ebből akár abban az irányban is tovább léphetne, hogy elgondolkodik az evilági illetve másvilági boldogság feltételeiről. E helyett azzal folytatja: „Olyan a jók és a rosszak közötti elkerülhetetlen összefonódás ebben az életben, hogy nem lehet az utóbbiakat ítélettel sújtani anélkül, hogy az előbbieket osztoznának ezek nyomorúságában és romlásában. Így hát a világ berendezésénél fogva evidens, hogy az erényeseket és az elvetemülteket minden nagy közös szerencsétlenség válogatás nélkül elsöpri [...]” Alcock azonban továbbmegy, s el is távolodik a Wesley-k álláspontjától arra vonatkozó javaslatában, hogy miként kell ezt az egyenlőség-elvűséget figyelembe venni a csapások természetének és jelentőségének felmérésekor. „Ne úgy tekintünk [a katasztrófákra], mint csodára vagy ítéletre, hanem mint természetes testek összejárásának természetes eredményére.”⁷⁷ Továbbá, „ezek a szerencsétlenségek vagy csapások igen gyakran a természet általános, szilárd törvényeiből erednek – azok, amiknek a dolgok természetes folyásában

⁷⁴ Thomas Alcock, *A Sermon on the Late Earthquakes, More Particularly That at Lisbon... Wherein the Subject is Considered both in a Philosophical and a Religious Light* (Oxford: Clements, 1756), 3.

⁷⁵ Uo., 4.

⁷⁶ Uo., 7.

⁷⁷ Alcock, *A Sermon on the Late Earthquakes*, 15.

történnie kell – egyszerű és természetes okok természetes következményei.”⁷⁸ Mint ilyenek, „a természet közönséges erőiből származnak, amelyek ilyen és ilyen esetekben ilyen eredménnyel járnak, hacsak Isten nem avatkozik közbe közvetlenül, s függeszti fel cselekvő erejüket.”⁷⁹

Itt érdemes egy pillanatra megállni. Úgy tűnik, e mondatokban Alcock búcsút int a vallásos értelmezésnek, s a világi, felvilágosult természetfilozófiára apellálva folytatja gondolatmenetét. Paine és Wesley megközelítésében a természetes okok működését béklyók korlátozzák, melyeket egy szuverén Isten közbelépése eltávolíthat, hogy büntethessen. Alcock számára éppen fordítva, a természetes okok akadálytalanul működnek, hacsak és mindaddig amíg Isten közbe nem lép, hogy könyörületességét gyakorolja. A természet itt autonóm működő, mely jobbra szabad teremtőjének folytonos felügyeletétől. A természet működése lehet pusztító, de az embereknek lehetősége van arra, hogy megismerjék törvényeit és ennek alapján óvintézkedéseket tegyenek, aminek semmi értelme nem lenne, ha a pusztítás erőit közvetlen és ellenállhatatlan természetfeletti beavatkozás szabadítaná el. Míg ebből a nézőpontból nem a csapás, hanem a megmenekülés mozzanata „csodás”, az efféle „csoda” nem is feltétlenül szoros értelemben vett mirákulum: „Nem nagyobb csoda-e, hogy az emberek oly gyakran megmenekülnek, s hogy oly kevés az efféle baleset, ha meggondoljuk, mily sokan vannak nap mint nap kitéve nekik?”⁸⁰ Alcock ezt követően józanul számot vet a természeti csapások, különösen a vulkánkitörések és a földrengések által véghez vitt tényleges pusztítással, s relativizálja azt. Elismeri hogy rövid idő alatt is sok kárt okoznak, hát még ha többezer éves perspektívában szemléljük történetüket, különösen a tengerparttal határos hegyvidékeken (ahol az ásványok magasabb páratartalomnak vannak kitéve), a tengeri kikötőkben és egyéb nagyvárosokban (ahol a modern útburkolatok csak tetézik a kockázatot azzal, hogy elzárják a kénes és savas gázok kipárolgásának útját).⁸¹ De megosztja abbéli meggyőződését is, hogy a földrengések és a vulkánkitörések valójában még nagyobb bajt előznek meg: „ha a földrengések robbanékony anyaga nem szabadulna el időről időre kisebb adagokban e helyi kitörések során, hanem megmaradna hatalmas mennyiségben és nagy mélységekben, ereje olyan óriási-vá és ellenállhatatlanná növekedne, hogy a Föld egész gömbje, akár egy puskaporral teli bomba, a közepéig hasadna, elégne és darabjaira hullana, s minden lakója feneketlen sza-

⁷⁸ Uo., 9.

⁷⁹ Uo., 10.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Uo., 16–8.

kadékokban lelné halálát.⁸² Alcock nézete szerint a föld kérge alatt szakadatlan mozgásban lévő természeti erőkben megvan a képesség arra, hogy előidézzenek egy fizikai „világvégét”, de a földrengések (hasonlóan az egyéb csapásokhoz, amilyen például a vulkánkitörés) ahelyett, hogy ennek előjelei volnának, inkább a megelőzését szolgáló biztonsági szelepként funkcionálnak – így „ahelyett, hogy Isten haragjának jelei volnának, bölcsességét és jóságát bizonyítják.”⁸³

Alcock mintha valamelyes távolságot tartana az „ami van, az jól van”, Alexander Popopal asszociált gondolatától és a leibnizi teodiceától, és kifejezetten elutasító a földrengést Isten közvetlen büntetésének aposztrofáló keresztény ortodoxia iránt (melyek közül a lisszaboni tragédia kontextusában mindkettő híresen szenvedélyes kifakadást váltott ki Voltaire-ből). A továbbiakban Alcock valamelyest visszalép. Elismeri, hogy „Isten olykor felülírja vagy felfüggeszti ezeket a természeti erőket”, s konkrét bűnösök elleni bosszúra használja fel őket. De ragaszkodik ahhoz, hogy ezek az esetek nem mindenhatóságának közvetlen érvényesítései: Isten természetes eszközöket használ, „mintegy helyben lévő dolgokat, céljainak megvalósítására.” Ezt Alcock azzal világítja meg, hogy „Szodoma és Gomorra vidéke bővelkedik kőolajban és aszfaltos éghető anyagokban”, s felveti – ámbár „anélkül, hogy kétségbe vonnánk a csodát vagy ítéletet” – hogy „a földben lángra lobbanó aszfaltos anyag szörnyű földrengést idézett elő [...]”⁸⁴ Isteni ítéletekről szóló további bibliai beszámolókat idézve és részletesen rámutatva arra, hogy ezek miként támaszkodtak eszközként természeti jelenségekre és folyamatokra, közbülső álláspontra helyezkedik két szélsőség: a *mindent* természetes okokra illetve *mindent* átokra és ítéletre alapozó magyarázatok között. Az előbbi annyi, „mintha kizárnánk Istent és Gondviselését”, míg a második „valami rendkívüli elvetemültséget tételez fel a csapások okaként.”⁸⁵ Bár Alcock most hangsúlyozza, hogy „Isten, miután lefektette a természet törvényeit, soha nem engedte ki őket a kezei közül” – minden megállna, ha visszavonulna a világból –, az, ahogyan a természetre támaszkodik, inkább hasonlít valamely módszer alkalmazására, semmint eszközhasználatra: „maga a természet tehát nem egyéb, mint Isten hatalma a dolgok okára, működésére és eredményére alkalmazva állandó, rendszerezett, egységes módon.” Alcock Istene nem newtoni mechanikus „ős-ok” („órásmester”), és nem is közönséges értelemben vett gondviselés-szerű legfőbb lény, aki úgy tervezte meg és rendezte be a világot, hogy az biztosítsa az emberiséggel való céljainak megvalósulását, de szükség

⁸² Uo., 19–20. A vulkanikus tevékenységet a korszakban nagy előszeretettel hozták összefüggésbe a földrengésekkel.

⁸³ Uo., 21.

⁸⁴ Uo., 21–2.

⁸⁵ Uo., 34.

esetén csodák vagy valóra váltott próféciaák útján mégis beavatkozhat az események természetes menetébe. Közelebb áll a spinozai *Deus sive Natura*-hoz: állandó és élő jelenlét a természetben, aki által minden létező egysége megvalósul és minden történés rendszer-szerűsége megalapozódik.

Ami a földrengésekből levont morális tanulságokat illeti, Alcock osztja a hozzászólók némelyikének⁸⁶ kvázi-egalitarizmusát, miszerint az ilyen katasztrófák előtt – csakúgy, mint Isten előtt – minden ember „vagyontól vagy gazdagságtól, címtől és rangtól” lecsupaszítva áll. Azonnal felmerül azonban egy másik következtetés is: ilyen körülmények között „vége a parancsnak és az engedelmességnek [...] a félelem és az önvédelem hangosabb kiáltásai kerekednek felül: mindenki a maga ura, s a király és a koldus majdnem egy szintre kerül.”⁸⁷ Az imígyen fellépő hobbesi szituáció számos földrengés-beszámolóban megjelenik, az erőszak, a rablás, a gyilkosság érzékletes képeinek társaságában. Egyesek taglalják a közhatalom ebből adódó feladatait is, nemcsak a vétkesek megbüntetésével, hanem általában a jó rend fenntartásával kapcsolatban: a közellátás fenntartása, az infrastruktúra helyreállítása, a mentés és az orvosi segítségnyújtás megszervezése stb. mind ide tartozik, s az illető kormányzat teljesítménye mindezek alapján kerül mérlegre. Alcock csak felületesen érinti ezt a kérdést (mely önálló kutatást érdemel). Ehelyett újra felveszi azt a fonalat, amellyel a prédikációt indította: a portugálok „bűnösségével” kapcsolatos előítéletes, sőt rosszindulatú vélekedések témáját. A legnagyobb szenvedés nem feltétlenül a legbűnösebbek osztályrésze. Akiket soha nem sújtott ilyen csapás, „ugyanúgy rászolgálhat – s ugyanannyira Isten haragjának tárgya lehet.”⁸⁸ A kataklizmák ezért nem mások, hanem saját magunk fölötti ítélkezésre jelentenek alkalmat. Ám híven a szövegben korábban elmagyarázott állásponthez, Alcock azok számára is tartogat tanácsot, akik kizárólag természetes okokra vezetik vissza a természeti csapásokat: „gondolják meg, milyen rövid és bizonytalan itteni létük folytatása, s micsoda hiábavalóság az evilági lét.”⁸⁹ Az ítélkezőknek (mihelyst ráébredtek, hogy az ítélkezést saját magukra kell vonatkoztatni), megbánást ajánl. A naturalistáknak (mihelyt meggondolták a teremtett természetben való létezésük sérülékenységét) Istenet ajánlotta mint végső és egyetlen reménységet: „amikor az, ami mindennek az egyetlen szilárd alapja és támasza, azaz a Föld maga, elsüllyed a lábunk alól, mivé kellene lennünk a természet e félelmetes felbomlásában, ha a természet Istene, az egész Föld Istene nem nyújtaná ki felénk segítő kezét, hogy megmentsen [...] ha Isten a

⁸⁶ Wesley mellett I. Nowell, *A Sermon Preached at the Parish church of Wolsingham*, 14.

⁸⁷ Alcock, *A Sermon on the Late Earthquakes*, 30.

⁸⁸ Uo., 36.

⁸⁹ Uo., 37

segítőnk, nem számít, mivé lesz itt egy időre a test, vagy hogyan megy végbe a lélektől való elválása.⁹⁰

Alcock hangsúlyozta a földrengések és hasonló természeti katasztrófák természetes okait és eljátszott a gondolattal (bár elutasította azt), hogy ezek saját erejükénél fogva egy fizikai értelemben vett „világvégét” idézhetnek elő. Az ilyen csapások morális üzenetével kapcsolatban azonban konklúziója egybecseng az őt megelőző két nemzedékével: higgy, és gyakorolj bűnbánatot. Ez nem meglepő. A kiterjedt angol nyelvű vita szinte valamennyi olyan résztvevője, aki a földrengések tágabb értelemben vett, a világ és benne az emberiség céljával és sorsával kapcsolatos jelentéséről nyilatkozott, klerikális háttérű volt.⁹¹ Egyikük sem engedhette meg magának, hogy ne szenteljen (alkalmanként komoly) figyelmet a fizikai és kémiai megfigyelésekre vagy akár kísérletekre támaszkodó magyarázatoknak – ha másért nem, azért, hogy elutasítsa őket, rámutatva: meggyőző erejük, jelentőségük eltölpül az isteni mindenhatóságából és akaratból levezethető, egyetemesebb és elsődlegesebb magyarázatokhoz képest. Míg az előbbieket olykor igen találékony módon építették a 18. század első felének földrengés-diskurzusába, az utóbbiak ellenálló-képessége módfelett szilárdnak bizonyult. Ennek az irodalomnak a feldolgozása fényt vet arra, hogyan élt együtt és fonódott össze a felvilágosodás angol útvonala a Royal Society stílusában megvalósított természetbúvárlás és az anglofón protestantizmus minden árnyalatát átítató, anglikán inspirációjú providencializmus.⁹² Végző soron minden hozzászóló megelégedett az elődjei által javasolt értelmezéssel, amelyeket az ő szemszögükből csak az addigiaknál is jobban megtámogattak az új megközelítések. Meglehet, a „súlyosabb” üzenetek kérdése egyszerűen hidegen hagyta a diskusszió viszonylag kevés nem-kerikus résztvevőjét, talán mert irrelevánsnak tűnt számukra a kérdés valóban tudományos feltárásához. A felvilágosodás eljövételének kérdésével kapcsolatban mindenesetre tanulságos, hogy az általában „áttörésének” tekintett korszak küszöbén az „evilági boldogulás keresése, függetlenül attól, hogy utána mi vár rák” nemigen foglalkoztatta azokat, akik az „evilág” rendjét megzavaró, esetleg akár megsemmisítő természeti eseményeket búvárolták.

⁹⁰ Uo., 41.

⁹¹ A francia és a német anyag egyelőre felületes áttekintése arra vall, hogy ezekben a kontextusokban más lehetett a helyzet.

⁹² A Gondviselés a kutatás szerint „a természeti katasztrófák oksági összefüggéseinek domináns nyelve volt.” L. Ingram, „The trembling Earth is God’s Herald,” 100. Vö. J. C. D. Clark, „Providence, Predestination and Progress: Or, Did the Enlightenment Fail?” *Albion* 35:4 (2003), 559–589.

STRATEGIES OF VISUAL STORYTELLING: SIGURD THE DRAGON-SLAYER AT RAMSUNDSBERGET, SWEDEN. A CASE STUDY*

LILLA KOPÁR

Storytelling is a universal feature of human life.¹ While stories can be presented and transmitted in a variety (if not *all*/possible) artistic media, the visual arts have unique means of capturing and relating narratives. As Gotthold Ephraim Lessing famously noted in the mid-18th century, one of the fundamental differences between poetry and painting is that while poetry (literature) is temporal, painting (and the visual arts) is spatial; the former is, therefore, better suited to narrate stories.² The static (and descriptive) nature of art has prompted some critics to question the ability of the visual arts to tell stories at all. But with the 'pictorial turn'³ (to borrow W.J.T. Mitchell's term) of recent decades, more attention has been paid to the power of images in storytelling. In fact, with the rise of films, graphic novels, virtual reality games, and more, storytelling has become increasingly visual.

Scholars of medieval art specifically have focused on the narrative art of illustrated Bibles, saints' lives, and histories, on stained glass windows, tapestries, mosaics, and murals of churches. In the context of early medieval England, the famous Bayeux Tapestry, the Franks Casket, and the now lost embroidery from Ely depicting the deeds of ealdorman Byrhtnoth (well-known from the Old English poem *The Battle of Maldon*) are prime

* I was first introduced to the scholarly study of the curious interplay of text and image as an undergraduate at the University of Szeged. The exploration of early modern emblems in Prof. Gy. E. Szőnyi's and Prof. Tibor Fabiny's courses led to further discussions about iconography and iconology, and ultimately to a dissertation about images carved on stone. I am grateful to Prof. Szőnyi for his academic guidance, for his support and friendship, as much as for his spirit of adventure and willingness to supervise a dissertation on the iconography of Viking Age sculpture. As the story of Sigurd at Ramsundsberget was carved as a tribute to a warrior (on a monument commissioned by a woman), let the present discussion of the carving be an intellectual tribute to a great mentor.

¹ Cf. Roland Barthes and Lionel Duisit, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative," *New Literary History* 6, no. 2 (1975): 237–72, <https://doi.org/10.2307/468419>.

² Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. Edward Allen McCormick (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984 [1766]).

³ W. J. T. Mitchell, "The Pictorial Turn," *ArtForum* (March 1992): 89–94; also see Neal Curtis, ed., *The Pictorial Turn* (London and New York: Routledge, 2010).

examples of the existence of secular narrative art, in addition to more universally known narrative scenes of Christian art with strong ties to early Christian, Continental, and Byzantine traditions.

Despite the rich story-world of early medieval northern Europe and the ubiquity of narratives that came down to us in the literary sources, Viking Age visual representations have not been at the forefront of the studies of narrative art. While the sheer quantity of figural images and the richness of the pictorial material has often been noted, as George Henderson critically pointed out, most of these images “remain[ed] fixed and self-contained, not participating in anything resembling narrative.”⁴ In the first edition of his recent book on Viking art, James Graham Campbell acknowledged the existence of narrative art in the Viking world, but noted:

The single scene depicting a specific event is the norm for narrative art, as on the Oseberg wagon, although of rare occurrence. Even the Oseberg ‘tapestry’, which offers a unique survival of a much larger narrative scene, of a procession, would still appear to represent a single event. The various scenes depicted in the Gotlandic ‘picture-stones’ are, however, separated into horizontal bands, and it cannot be assumed that they form a narrative sequence. In the case of the Ramsund rock-carving, various episodes in the legend of Sigurd [...] are depicted in no particular order.⁵

As a scholar interested in the transmission of myth and heroic legend, I am inclined to give more credit to images that even tangentially relate to narrative texts. Visual references to narratives, no matter how simple or unusual, can provide us with information about the geographical and chronological distribution of myths and legends, the existence of different versions of narratives, and their transmission and transformation through space, time, and cultural divides. Further, looking at these images as narrative art may give us insights into the wider cultural significance, interpretation, and reception of narratives in ways that literary texts cannot.

Stories are sequences of action that play out in a spatial and temporal reality. Narrative art is defined as a visual representation of these actions, usually referred to as a scene or

⁴ George Henderson, *Early Medieval: Style and Civilization* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), 158.

⁵ James Graham Campbell, *Viking Art*, 1st ed. (London: Thames & Hudson, 2013), 40; further also 159–60. Passage repeated in James Graham Campbell *Viking Art*, new 2nd ed. (London: Thames & Hudson, 2021), 41–2. Chapter 5 in the new edition (148–78) provides more detail on the ever increasing corpus of figural art and its narrative sources (if applicable), including several intriguing new finds.

event or a series of related events.⁶ Any representation or retelling of a story in words or images is an abstraction that relies on highlighting, omissions, and reorganization. The goal is to activate the memory and creativity of the audience, based both on cognitive patterns of scheme recognition⁷ and on familiarity with the narrative. The principles of abstraction vary based on medium, genre, and cultural context. The following case study of the Ramsundsberget stone will explore these principles in the context of visual narration in the early medieval period of the northwest, and characteristics of what could be considered narrative art in the Viking Age.

NARRATIVE ART: A CORPUS

Viking art has more to offer in the category of visual narratives than one would expect, even though few artifacts have survived in conditions that would allow us to explore the full potential of these images. We know from the textual sources only of the existence of narrative shield paintings⁸ and of house interiors decorated with narrative carvings, likely painted. The Oseberg tapestry (Norway), together with later tapestries such as those from Överhogdal (Sweden), suggests a tradition of narrative textiles, resembling to some extent in its mode of narration the famous Bayeux Tapestry. In fact, the elaborate narrative technique of the Bayeux Tapestry likely suggests a much longer tradition of narrative textiles than the surviving record allows us to reconstruct.

Wood carvings present a similar situation, although there we are fortunate enough to have a few early examples, like the Oseberg wagon, together with post-Viking-Age church portals with images of Sigurd that provide obvious links to Viking-Age visual narratives, thus allowing us to imagine some level of continuity in this art form as well as in the iconographic tradition. In the realm of metalwork, Migration Period bracteates constitute a unique group with narrative potential, although the extent of this potential has been debated. By the nature of the permanence of its medium, stone monuments (runestones and Gotlandic picture stones in particular) have probably most to offer, not only because of the sheer numbers of surviving monuments, but also because of the diversity of the corpus.

⁶ The definition of 'narrative', and narrative art or pictorial narrative especially, is surprisingly difficult, and there is no consensus among narratologists and art historians. Usually a narrative requires a series or sequence of events (at least two), but sometimes a single event can capture narrative potential in a way that undermines the necessity of sequencing. See Michael Ranta, "The Role of Schemas and Scripts in Pictorial Narration," *Semiotica* 241 (2021): 2. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2019-0071/html>.

⁷ *Ibid.*, 1–27.

⁸ Signe Horn Fuglesang, "Ekphrasis and Surviving Imagery in Viking Scandinavia," *Viking and Medieval Scandinavia* 3 (2007): 193–224, <https://doi.org/10.1484/J.VMS.2.302724>.

STORYTELLING IN LITERATURE VS. ART

Narrative images in art have been described as “mute poetry” or “visible speech”,⁹ emphasizing not only the relationship and interdependence of images and texts but also the primacy of textual/verbal expression over visual representation in the context of narratives. This is not necessarily the case, however; pictorial narratives do not depend on verbal representations of narratives. Both verbal and pictorial storytelling require active engagement and processing from the audience, relying on cognitive patterns of narrative schemata and scripts¹⁰ as well as the ability to decode (verbal or visual) signs specific to a shared cultural context. Visual narratives allude to stories that need to be recognized, reconstructed, and animated (but not recited) in the mind of the viewer.

Since literature exists in time while art exists in space, the biggest difference in terms of storytelling is the ability to capture time. Despite the fact that in reality stories unfold both in space and time, the analyses of pictorial narratives usually focus on the problems of the spatialization of time. Within the parameters of narratology, a subfield of literary studies, an important characteristic of narratives is double-structuring: that is, the distinction between the story itself (*histoire*) and its telling (*discours*).¹¹ This recognizes the co-existence of multiple timelines: (a) the natural timeline of events within the story, and (b) the time and temporal structure of storytelling as shaped by the narrator; to which we can add (c) the time of reception and decipherment, emphasizing the agency of the beholder in the interpretative process, and acknowledging the fact it is the beholder who must connect story with narration.

Methods of storytelling in pictures have been defined in a variety of different ways in the art historical scholarship. The basic distinction is between monoscenic and polyscenic depictions (single action vs. sequence of several scenes) (cf. Kurt Weitzmann),¹² but the picture is more complicated than that, and any given work of art may employ multiple strategies and image types, or modes of narration. In the late 19th century, Franz

⁹ Paul Barolsky, “There is No Such Thing as Narrative Art,” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3rd series, vol. 18, no. 2 (Fall 2010): 49.

¹⁰ Ranta, “The Role of Schemas and Scripts,” 8–15.

¹¹ The concept of doubling goes back to structural models of narrative developed in the critical tradition of formalism and structuralism, and has been expressed in a variety of ways, and with different terminology, in narratological scholarship. More recent scholars proposed multi-level models with three or even four tiers. For an overview, see Michael Scheffel, “Narrative Constitution,” in Peter Hühn et al., eds., *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: Hamburg University, 2013).

¹² Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, *Studies in Manuscript Illumination* 2 (Princeton: Princeton University Press, 1947), 14ff and 21ff.

Wickhoff, in his analysis of biblical narratives in the 6th-century Vienna Genesis,¹³ identified three types of visual narratives: 'epic' representations of singular events (later called monoscenic or monophase representations); 'complementary' images that capture related events without repeating characters within a single frame; and 'continuous narratives,' in which successive but disparate events and characters are repeated within an ongoing space (also referred to as polyphase images).

While the representation of temporality is often the cornerstone of the study of narrative images, it is important to consider moments in art when temporality is overwritten by other considerations. Despite the seemingly constant and seamless flow of time, narratives are made of distinct episodes, like beads on a string, which are concentrated and meaningful segments of time. The time that lapses between these is insignificant from a narrative perspective. Often non-temporal connections between episodes bear greater significance than temporal sequencing. These connections can be causal (cause-and-effect), based on similar patterns of action, shared characters, location, or key objects, and more.

Before we as viewers can sequence a visual narrative, we must identify its components, the individual scenes. With monoscenic images this is less of a problem, although even there we might encounter interesting complications. One example is the famous Altuna runestone (U1161, Uppland, Sweden), which depicts a well-attested mythological episode where the god Thor, accompanied by the giant Hymir, goes fishing for the Midgard serpent. It is striking that, as opposed to other depictions of the same scene in Viking Age art (cf. Hørdum stone in Denmark; Gosforth 'Fishing Stone' in Cumbria, England; Ardre VIII picture stone in Gotland, Sweden), in this carving Thor is alone, not accompanied by Hymir. He is holding the fishing line while his foot penetrates the bottom of the boat (to steady himself on the ocean floor, as is known from literary sources), and he is holding an axe-like tool, which in other depictions is the attribute of his companion. The Altuna carver may have simply omitted the giant and gave a hammer to Thor as his usual attribute, but given the prominence of the giant in the story both in the textual and the visual record, this seems unlikely. Instead, as I have suggested elsewhere,¹⁴ the Altuna carver creatively combined the two characters, and thus the two climactic scenes of the narrative, the catching of the serpent by Thor, and the subsequent cutting of the fishing line by the giant. This decision may have been forced upon the carver by

¹³ Wilhelm von Hartel and Franz Wickhoff, eds., *Die Wiener Genesis*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 15–16. (Vienna: F. Tempsky, 1895).

¹⁴ Lilla Kopár, "Eddic Poetry and the Imagery of Stone Monuments," in Carolyne Larrington, Judy Quinn, and Brittany Schorn, eds., *A Handbook to Eddic Poetry: Myths and Legends of Early Scandinavia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 204–6.

the narrow layout of the shaft. However, this minor alteration calls our attention to the fact that a seemingly monoscenic depiction can harbor a sense of progressive narrative, where successive temporal events are referenced at the same time, thus conveying the passing of time. Further, this example highlights a common characteristic of visual narratives: the freedom (or in this case lack) of sequencing. As opposed to temporally sequenced narrative forms (literature, dance, music) that cannot be comprehended in aggregate at one moment in time, an observer can view a pictorial representation all at once as well as episodically, in any order. This gives considerable freedom and agency to the viewer to connect episodes and reconstruct the sequencing of a narrative. To interpret a narrative image, the viewer must rely on visual cues provided by the artist to identify and connect individual scenes and to create movement and flow.

SIGURD AT RAMSUNDSBERGET: A CASE STUDY

In the following, a carving from Ramsundsberget in Södermanland, Sweden (Sö101), which depicts the legend of Sigurd the dragon-slayer, will serve as a case study to explore how individual scenes can be grouped and defined, and how connections between these scenes can be visualized on a non-sequential, non-temporal way (Fig. 1). The



Fig. 1 Rock carving at Ramsundsberget (Sö 101), Södermanland, Sweden (c.1100–1140). Image courtesy of the Swedish National Heritage Board (Riksantikvarieämbetet), license CC-BY 4.0. Photo: Bengt A. Lundberg. URI: <https://pub.raa.se/dokumentation/50dd6afa-4356-4d4a-bc95-d168f7345912>

carving appears on a large natural rock surface embedded in a wooded landscape near a former bridge. It measures 1.80 × 4.70 meters and is dated to the first half of the 11th century (c.1100–1140) based on stylistic grounds. While the carving is not a runestone proper (which are typically free-standing monuments), it carries a runic inscription, and its design incorporates elements of the runestone tradition. At Ramsundsberget, a lengthy rune-band (a serpent-headed rune-animal, to be precise) with a memorial inscription creates part of a large bean-shaped frame that encircles several figural scenes in a continuous space. The scenes have long been recognized as representations of the story of Sigurd the dragon-slayer, which is the central narrative of a larger group of stories about the Völsungs that spans multiple generations. The Völsung legend centers around the acquisition of a treasure of gold (known as the *Rheingold*) and a series of events of bitter revenge and deception. Elements of the legend are known from lays of the Poetic Edda, from Snorri Sturluson's *Prose Edda*, skaldic poetry, from the 13th-century *Völsunga saga*, and several other textual sources from Germanic-speaking regions,¹⁵ along with numerous visual representations from the Viking Age.¹⁶ The story of Sigurd is in fact the best attested heroic narrative in the visual record of the Viking world.

The story starts with coercing the treasure, including a cursed ring, from the dwarf Andvari, by the gods Odin, Loki and Hönir, who must pay compensation for the killing of Otr, slain in the shape of an otter. The treasure is used to fill and fully cover the otter-skin, and is presented as ransom to Otr's father, Hreidmar, and two brothers, Fafnir and Regin. Fueled by greed for the treasure, Fafnir kills their father and takes on the shape of a serpentine dragon to guard the gold. His brother Regin, a skillful smith, incites the young Sigurd, his foster son and apprentice, to slay the dragon Fafnir with a special sword by the name of Gram. Sigurd hides in a pit and pierces the slithering dragon from below. Upon Regin's request, he roasts the heart of the dragon but burns his finger. Putting his burnt thumb in his mouth, he tastes the dragon blood, which gives him the power to understand the conversation of birds on a nearby tree. They reveal Regin's treacherous plan to kill Sigurd and take the gold. Sigurd then beheads the smith, and takes the cursed

¹⁵ See, R. G. Finch, "Völsung-Niflung Cycle," in Phillip Pulsiano et al., eds., *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia* (New York and London: Garland Publishing, 1993), 707–10; Lilla Kopár, *Gods and Settlers: The Iconography of Norse Mythology in Anglo-Scandinavian Sculpture* (Turnhout: Brepols, 2012), 24–5.

¹⁶ Klaus Düwel, "Zur Ikonographie und Ikonologie der Sigurddarstellungen," in Helmuth Roth, ed., *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte* (Sigmaringen: Thorbecke, 1986), 221–71; Sue Margeson, "The Völsung Legend in Medieval Art," in Flemming G. Andersen et al., eds., *Medieval Iconography and Narrative: A Symposium* (Odense: Odense University Press, 1980), 183–211; Kopár, *Gods and Settlers*, 23–47.

treasure himself, carrying it off with the help of his horse Grani. The cursed treasure ultimately leads to the hero's death, but that is part of another group of narratives centered around the Burgundian court.

The Ramsundsberget carving captures the events of the life of young Sigurd, centered around the dragon-slaying episode, which established his heroic fame. Because of its confinement in a largely symmetrical frame created by three interlocking serpents (one of which doubles as the rune-band for the inscription), the carving gives the overall impression of unity and balance. The multiplicity of figures suggests that we are dealing with a complex polyscenic narrative but the layout offers few immediate visual clues to identify episodic division or a progression of scenes. Not even the starting point is obvious. Where do we enter this pictorial narrative as viewers? The obvious answer seems to be the figure of Sigurd piercing the dragon, because of his marked position outside of the frame. Another option is to take the lead of the runic inscription and start with the be-headed character on the left, right above the start of the runic text. However, none of these scenes or episodes are the chronological (or causative) starting point of the story. The latter cue would also require some level of runic literacy, or at least familiarity with the visual layout of commemorative inscriptions. The reading direction of the inscription (here from left to right) might also suggest a movement among figural scenes – but as we will see below, this is not the case here.

It is equally challenging to determine how many scenes are depicted. To answer this question, one needs to be familiar with the story, as well as with its representations in the visual arts. Indeed, recurring iconographic elements associated with the Sigurd legend certainly lent a hand to the carver and viewers alike. The Ramsundsberget carving is the most detailed surviving Viking Age representation of the Sigurd legend, i.e., with the most episodes of the story referenced, yet all of its iconographic components have been attested elsewhere, so none are unique to this carving. Contemporary viewers would have easily recognized the story depicted, but entangling the narrative may have required some effort, mainly because the spatial layout (and visual ordering) of the scenes is not chronological. There is no paneling to guide the viewer, nonetheless, the layout suggests the following three figural groupings or visual units:¹⁷

¹⁷ These visual units create a sense of inside vs. outside and could in fact be conceived of as frames; frames as interpretative guides, not as physical boundaries. On this concept of frames, see Kate Heslop, "Framing the Hero: Medium and Metalepsis in Old Norse Heroic Narrative," in Pernille Hermann, Stephen A. Mitchell, Jens Peter Schjødt, and Amber J. Rose, eds., *Old Norse Mythology – Comparative Perspectives*, Milman Parry Collection of Oral Literature 3 (Cambridge, MA: Milman Parry Collection of Oral Literature 2017), 53–7, esp. 54.

1. In the lower right, Sigurd stabbing Fafnir is the only figure that is outside of the rune-band/frame, and the only one actively interacting with the frame. This lends the image a provocative and dynamic character. The very act of Sigurd piercing the serpentine rune-band transforms it into Fafnir's body, assigning it a triple role (text, frame, and character) and shifting its function from decorative and structural to narrative. In spatial terms, Sigurd's bent legs position him in an (invisible) pit, also establishing the serpentine body as the ground level of the pictorial plane.¹⁸
2. The second figural group/visual unit is located on the left side within the frame and consists of two human figures (one only a torso and a head) framing the scene, each with a raised arm. This creates a strange sort of symmetry or frame, yet both figures are outward looking. Between the two figures lie a quadruped and an assortment of objects.
3. The third visual unit consists of the horse Grani and the tree with the birds. It occupies the center position of the pictorial plane and in fact the chest on Grani's back that hides the coveted treasure is the very center of the image. The internal unity of this group is emphasized by the inward-looking gaze of the horse and birds, centering the image on an ambiguous serpentine figure that doubles as Grani's rein or fetter. The lifted front leg of the horse curiously echoes the bent legs of his owner, Sigurd, in the above-mentioned stabbing scene.

The latter two groups are obviously composite scenes (polyscenic images). In the second group the thumb-sucking Sigurd and beheaded Regin are separate scenes, although they share the same setting: Regin's killing is the consequence of Sigurd's roasting of the dragon's heart followed by the licking of his bloodstained finger, which allows him to understand the birds that reveal to Sigurd the treachery of the smith and entice him to kill Regin. Sigurd's gaze towards the birds, therefore, creates a meaningful visual link between the two figural groups. The non-human elements of the group pose some interesting questions. The twisted lines under Sigurd's spit with a slice of the dragon-heart is fire and belongs to the heart-roasting scene. The rest of the objects are smith's tools (hammer, anvil, bellows, pliers; and the fire is not alien to this assemblage either). Since

¹⁸ While figures often touch the frame on late Viking Age runestones, very few figures appear outside the frame of rune-bands, so Sigurd's placement is both unusual and significant. The piercing of the rune-band (i.e., Fafnir's body) is a signature element of the Sigurd iconography, but in most cases he is positioned inside the frame. For frame-image interactions, cf. Heslop, "Framing the Hero," 63–4; also Marjolein Stern, *Runestone Images and Visual Communication in Viking Age Scandinavia*, PhD diss. (Nottingham: University of Nottingham, 2013), 103–5 (also noted in Heslop, "Framing the Hero," 63–4).

neither the heart-roasting nor the killing of Regin happens in a smithy, the assemblage of tools must serve as an attribute of Regin the smith, whose torso and head lie beside. They also underscore the relationship of the two characters, Regin and Sigurd, as master and apprentice, and reference the act of forging Sigurd's sword Gram, which, ironically, is the weapon with which Regin is beheaded. Alternatively, the tools may (also) allude to the making of the treasure itself, represented in the image by the small quadruped, the otter's body, once a container of the treasure.¹⁹ In temporal terms, this composite image references multiple events, from the fostering of young Sigurd and the forging of his sword to treachery and beheading. The presence of the otter adds an even deeper temporal connection, grounding the relationship of the two characters in the story of the cursed treasure.

Sigurd's gaze guides the viewer's eye to the central group: the tree with two birds and Grani the horse with treasure. Similarly to the previous group, this image also represents two distinct scenes: Sigurd's interaction with the birds chronologically (and logically) precedes his acquisition of the treasure, here already packed on his horse's back. The two scenes have something in common: they both highlight animal helpers. There is a third, serpentine creature at the center hanging from the tree functioning as (or intertwined with) Grani's rein that tethers him to the tree. Its head resembles the dragon head of the rune-animal, thus it may reference Fafnir, the third key animal of the story, whose thoughtful conversation with Sigurd is recorded in the eddic poem *Fáfnismál*. If this is indeed Fafnir, then he is present in each figural group (as rune-animal, roasting heart, and rein). The central position and large size of the horse attracts attention, and the overall center of the composition is, fittingly, the treasure on Grani's back, bringing the composition and the story together into one pivotal point.

Let us consider for a moment how these scenes relate to the chronology of the story, and what the temporal progression of scenes would be. The story starts with the killing of the otter (small quadruped in the upper left) (1), establishing the origin of the treasure. This is followed (here) by Sigurd piercing the serpentine Fafnir from below (2); then Sigurd roasting Fafnir's heart and burning his thumb (3); the birds in the tree revealing Regin's plan to Sigurd (4); followed by the beheading of the smith (5); and lastly, the acquisition of the treasure packed on Grani's back (6). It is notable that no two subsequent scenes are from the same visual unit. Trying to follow this sequence of scenes with the

¹⁹ In his *Prose Edda, Skáldskaparmál*, chap. 39, Snorri notes that in poetic language 'gold' is called 'otter-payment' [Old Norse *otrþjöld*]. Snorri Sturluson, *Edda*, trans. and ed. Anthony Faulkes (London: J. M. Dent, 1985), 99; Snorri Sturluson, *Edda. Skáldskaparmál, Vol. 1. Introduction, Text and Notes*, ed. Anthony Faulkes. Viking Society for Northern Research (London: University College London, 1998), 45.

eye creates an odd zig-zag path across the visual plain – a dynamic but unsettling composition, which is unlikely to have served as the guiding compositional principle of the carving. The tri-partite structure identified above is more balanced, and it goes beyond a simple chronological retelling of the narrative. It relies on a deeper understanding of the legend and requires the viewer to identify connections within the narrative that supersede temporal ordering.

The figural groups or visual units are indeed organized as thematic units. The Sigurd-Regin group projects an unsettling feeling of discord and chaos. There is disconnect between its characters (Sigurd, Regin, otter): none gaze at each other and all are looking outside of the frame marked by the two bodies, with objects scattered in their midst. Further, the group references mutilation on three counts with the otter skin, the beheaded Regin, and Fafnir's heart on the spit. Thematically this group centers around the treasure and its curse that brings about violence and discord. The animal group with the horse and the birds, on the other hand, seems to underscore the opposite sentiment of collaboration and support: the animals are inward-gazing and indeed physically interconnected. This thematic grouping of the elements of the narrative visualizes an interpretation beyond the chronological retelling, at a higher level of narration.

The placement of Sigurd outside the frame highlights the dragon-killing scene as the key episode of the story. This observation is further supported by the fact that in the most abbreviated versions of the Sigurd iconography this single image, further reduced to a sword piercing a serpentine body (without a human figure), seems to be enough to identify the story (e.g., on the Tandberg stone from Norway). The thematic association of the act of the dragon-killing (and of Sigurd himself as a heroic character) is that of bravery and wit. The rest of the figural scenes placed within the rune-band serve as explanation and context of his heroic deed, highlighting key features of the story. The rune-band itself adds an additional layer of interpretation and becomes kind of a speech-bubble recording the voice of the narrator, not only of the narrative carvings, but also of the commemorative event itself. The runic inscription reads: "Sigríðr, Alríkr's mother, Ormr's daughter, made this bridge for the soul of Holmgeirr, father of Sigrððr, her husbandman."²⁰ Sigurd's sword literally pins his story to the commemorative runic inscription creating a link between the heroic narrative and the function of the monument, further

²⁰ Runic reading: **sirjþr : kiarpi : bur : posi : muþi ʀ : alriks : tuti ʀ : urms : fur • salu : hulmkirs : faþur : sukrupar buata • sis**. Old West Norse: *Sigríðr gerði brú þessa, móðir Alríks, dóttir Orms, fyrir sálu Holmgeirs, fæður Sigrððar, bónda síns*. See runic inscription Sö 101 in Scandinavian Runic-text Database 2020, Department of Scandinavian Languages, Uppsala University, accessed August 19, 2022, <http://kulturarvsdata.se/uu/srdb/6017d525-9c49-4e43-af2d-977f10acc1ee>.

situating the story and the monument in the social memory of the community. It is particularly notable that Sigurd's sword pierces the rune-band between the words **fur** and **salu**, in the middle of the phrase "for [the] soul of". This articulated concern for the soul of the deceased points to a Christian cultural context of commemoration: references to the soul or/and explicit requests for prayer (so-called prayer-formulas of "pray for the soul of X") are common among Christian commemorative inscriptions in the vernacular and in Latin. Besides making a public statement of Christian belief in the inscription, another way to secure a better afterlife was to build a bridge as an act of alms- or gift-giving to redeem one's soul.²¹ All this suggests that at least the sponsor of the monument, Sigríðr, was Christian. Her choice of figural images from the story of Sigurd may have been a tribute to the character and social standing of her father-in-law, Holmgeirr, and perhaps a link between old and new traditions. She certainly operated in a larger network of local commemorative practices and her monument served an important public role asserting the social status of her family.²² It is not clear after all whether Holmgeirr himself was a Christian – as opposed to many other rune-stones with prominent crosses (including the related Gök stone; see below), the monument bears no explicitly Christian iconography.

How much of this the contemporary beholders understood, depended, of course, on their familiarity with commemorative practices and with the Sigurd legend. There was at least one carver who did not quite get the details, but he (and/or his patron) seems to have recognized the significance of the act of retelling the story in images on a public

²¹ Birgit Sawyer, *The Viking-Age Rune-Stones: Custom and Commemoration in Early Medieval Scandinavia* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 124–25.

²² Sawyer (*Viking-Age Rune Stones*, 126n7) notes a further possible motivation for choosing the Sigurd legend: the similarity between the names Sigurd and Sigröd. This may have been an added bonus, but unlikely to be the real reason. Alternatively, "[i]f Sigrid's son Alrik is the same Alrik who had a stone erected nearby to commemorate his father, a Viking chieftain (Sö 106), her inheritance from them may have consisted of riches plundered abroad, a pagan 'gold treasure' she used for pious – Christian – purpose, that is, to build a bridge close to this inscription." According to the Kjala runestone (Sö 106), Alrik's father, Spjót, "had been in the west, broken down and fought in townships. He knew all the journey's forresses." (Runic inscription Sö 106 in Scandinavian Runic-text Database, accessed August 19, 2022, <http://kulturarvsdata.se/uu/srdb/53d29a08-5680-4c6f-a5cb-60445b219d1a>.) The Bro runestone (U 617), which also mentions Holmgeirr and Sigrøðr, records the building of another bridge (and runestone) by a woman, Ginnlaug, daughter of Holmgeirr and sister of Sigrøðr, in honor of her husband. That inscription ends with a prayer formula. (Runic inscription U 617 in Scandinavian Runic-text Database, accessed August 19, 2022, <http://kulturarvsdata.se/uu/srdb/eca77db3-bb40-426f-85ce-057aa099bb6c>.)

monument: on the nearby Gök stone (Sö 327, at Näsbyholm, Södermanland)²³ we find an almost surrealistic depiction of the Sigurd story with the same (but distorted and jumbled) iconographic elements, with the addition of a large cross, and a highly problematic runic inscription (Fig. 2). Despite the unskilled execution, the story at large is still recognizable because of the standard iconography. Therefore, the story of Sigurd is, in some sense, effectively told on the Gök stone, even though the success of its chronological and thematic retelling is questionable.



Fig. 2 Gök stone (Sö 327), Näsbyholm, Södermanland, Sweden (c.1110–1150) Image courtesy of the Swedish National Heritage Board (Riksantikvarieämbetet), public domain. Photo: Erik Brate, 1922. URI: <https://pub.raa.se/dokumentation/72b3f3ab-b2a0-431d-9835-09f0ebe79862>

²³ Runic inscription Sö 327 in Scandinavian Runic-text Database, accessed August 19, 2022, <http://kulturarvsdata.se/uu/srdb/b4dce2d8-5b96-4060-978f-71b79ebf8a17>.

CONCLUSION

The analysis of the Sigurd carving of Ramsundsberget has shown that narrative art is a valid concept in the Viking world and it is worth exploring how visual representations influence the reception, interpretation, and transmission of narratives. While we tend to think of narrative images as illustrations to texts, this is not always the case. As we have seen, the Ramsundsberget carving takes the Sigurd narrative to a different level. Instead of simply retelling the story, it contextualizes it, links it to a commemorative situation by way of the runic inscription, and offers a particular interpretation of the narrative by making non-chronological connections between its episodes. The carved monument itself offers a multi-layered narration of the story of Sigurd. At its core, the figural carvings that rely on standard iconography recall the story of Sigurd in the viewer's mind. At the next level, the non-chronological grouping of scenes achieves a thematic reorganization to highlight key conceptual and thematic elements. Lastly, the story is integrated into a larger commemorative context through the added inscription and by its placement on the stone monument, itself integrated into a commemorative complex of monument, bridge, and landscape. In addition to preserving the legend of Sigurd in pictures, the carving goes well beyond the story and offers greater agency to the beholder to interact with the narrative on multiple levels. The visual depiction liberates the story from its temporal confines and allows for new entry points and new narrations.

CULTURAL CONTINUITY IN MUSEUM SPACE: THE CESNOLA COLLECTION OF THE MET IN EDITH WHARTON'S *THE AGE OF INNOCENCE*

ÁGNES ZSÓFIA KOVÁCS

INTRODUCTION

In her excellent biography of Edith Wharton, Hermione Lee describes the role of the Cesnola Collection of the Metropolitan Museum of Art for Wharton in general terms: “[i]t provides a fine example for Wharton of civilizations passing and succeeding each other, since the collection goes from the late Bronze Age through the successive arrivals in Cyprus of a great many ‘foreigners’: Phoenicians, Assyrians, Egyptians, Persians and Greeks, even, legend has it, the heroes from the Trojan war, passing through on their way home”¹. Lee’s commentary is made in relation to the appearance of the Collection in Wharton’s *The Age of Innocence* (1920), a novel about the passing of genteel civilization² in the US in the 1870s–90s. The novel was written right after the Great War that also threatened “the wiping out of an entire civilization.”³

This essay wishes to explicate the role of the Cesnola Collection as Wharton’s case study for preserving and understanding objects of a civilization from the past in *The Age of Innocence*. It argues that the Cesnola Collection represents Wharton’s general interest in the way the historical continuity of cultures can be maintained and experienced, and the story of Archer’s decomposing world is one manifestation of this concern after the Great War.

Karin Roffman’s illuminating discussion of Wharton and nineteenth-century US museum culture examines the role of the Cesnola Collection for Wharton from a memory studies framework. Roffman explains that Wharton’s use of the Cesnola in the Met as a prop in *The Age* forms part of her ongoing interest in museums and in the possibility of educating and elevating Americans culturally by exposing them to objects of material

¹ Hermione Lee, *Edith Wharton* (London: Vintage, 2008), 578.

² George Santayana, “The Genteel Tradition in American Philosophy,” in Richard Colton Lyn, ed., *Santayana on America: Essays, Notes, and Letters on American Life, Literature, and Philosophy* (New York: Harcourt, Brace, 1968), 40.

³ Lee, *Edith Wharton*, 579.

culture in museum space.⁴ Roffman starts out with Wharton's belief in visual education and the general culturally elevating power of learning to see art in *The Decoration of Houses* (1899).⁵ Even in Wharton's novel *Sanctuary* (1903), the museum appears as a secularized sacred space in which a connection with the past can be affected.⁶ However, Roffman claims, by the time of writing *The Age* (1920), Wharton's initial belief in museum-induced visual education of American audiences had already been frustrated because instead of a place for learning the museum has become a place for spectacle,⁷ and the Cesnola appears in the novel as an illustration of that disappointment.

To my mind, Roffman's idea positions the museum in Wharton as a special memory space described by Pierre Nora. Nora theorizes sites of memory as special places where a connection with the past can be recreated even by communities in post-secular industrial societies.⁸ This model offers a wider framework to see Wharton's concern with the sense of the past. Both Nora's idea of sites of memory and Jan Assmann's notion of a long-term communal cultural memory as preserved in the form of "texts, rites, images, building, monuments"⁹ allow us to see Wharton's museum as a site where cultural memory is at work. Nora and Assmann echo the notion of sacred space in Mircea Eliade's ethnographic account of how sacred religious experience happens in primitive societies. Eliade asks a question about possible ways to represent religious experience in a post-secular society¹⁰ and an ethnographic description of religious experience in the form of sacred space and sacred time is his solution to the problem. In turn, Roffman's article about Wharton's disillusionment with museum space where wealth is on display would indicate that for Wharton it was the museum that should have worked and eventually failed as a site of memory in industrialized America, because instead of educating the public it became a place where expensive acquisitions could be viewed.¹¹

⁴ Karin Roffman, *From the Modernist Annex: American Women Writers in Museums and Libraries* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010), 30.

⁵ *Ibid.*, 32; 37–8.

⁶ *Ibid.*, 65.

⁷ *Ibid.*, 59.

⁸ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," *Representations* 26 (Spring, 1989): 12–3.

⁹ Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity," *New German Critique* 65 (Spring / Summer, 1995): 127–28.

¹⁰ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trusk (New York: Harcourt, Brace, 1963), 13.

¹¹ Roffman, *From the Modernist*, 65.

My idea is to explicate Wharton's concern with cultural continuity represented by her use of the Cesnola Collection on the basis of her *French Ways and Their Meaning* (1919), a work she published right before *The Age*. *French Ways* is a nonfiction introduction to French manners and thinking, an ethnographically oriented study of French culture for the US audience. Wharton identifies values she considers to be key features of French culture: reverence, taste, honesty, continuity. Whilst presenting the French case, she also constructs oppositions between French and Anglo-Saxon ways of thinking based on their different relation to tradition and social manners. Wharton's much-discussed analysis of French women's social roles constitutes one chapter of the book, which indeed has been used to analyze her Europeanized heroines, for instance Ellen.¹²

I propose to look at Wharton's chapter on "Continuity" in *French Ways* as a context for her concern with ancient Cypriot objects in *The Age*. My hypothesis is that the story of the Cesnola in the Met illustrates a breach of continuity in the Museum, the institution which, theoretically, serves to maintain continuity. The essay describes the Cesnola Collection and its appearances in *The Age*, then it proceeds to discuss the notion of continuity in *French Ways* in order to be able to showcase a concern with the lack of continuity in Archer's story. Eventually, the immediate origin of the concern with the passing of civilizations will be located in the culturally destructive post-war context.

THE CESNOLA COLLECTION AND THE NOVEL

The Cesnola Collection of classical antiquities from Cyprus was compiled by Palma Cesnola between 1865–1871. Luigi Palma di Cesnola was an officer for the Kingdom of Savoy, who emigrated to the US in the late 1850s. He volunteered for and fought in the Civil War, was discharged in 1864, and secured the post of the American consul in Cyprus by the end of 1865. Once settled in Larnaca, he took up an interest in ancient material culture and began excavations: there were no local laws regulating this practice in Cyprus at the time.¹³ Cesnola did not document his excavations as would be the expectation by later standards of archeological work. He "did not hesitate to piece together"¹⁴ relics that originally belonged to different objects, either, to be able to produce full objects. His most celebrated find was the so called "Kourion Treasure", a rich cache of tomb object

¹² Virginia Ricard, "Isn't that French?: Edith Wharton revisits the 'International Theme,'" in *Edith Wharton's The Age of Innocence: New Centenary Essays*, ed. Arielle Zibrak (London: Bloomsbury Academic, 2020), 82.

¹³ Vassos Karageorghis, *Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), 4.

¹⁴ *Ibid.*, 4.

from Southwest Cyprus.¹⁵ In this case he documented his excavations of priceless gold ornaments in subterranean caves of the area to authenticate his findings. Yet he claimed to have found together objects originating from vastly different historical and cultural periods and subsequent excavations evidence only his opening of tombs.¹⁶ Vassos Karageorghis claims that Cesnola was doubtless inspired by Heinrich Schliemann's contemporaneous findings in Troy (1871–1890) and Mycene (1871–94), trying to rival him.¹⁷ By today's standards, one certainly has reason to ask if Cesnola was plundering Cyprus for material gain, or at least state that he was "more interested in finding, selling, and possessing antiquities than in studying them."¹⁸

The Cesnola Collection was acquired by the Met in 1872¹⁹ and was put on display in 1874. The Cesnola Collection has enjoyed a varied reputation among the assets of the museum. As Lee remarks, "its collection of tomb objects from Cyprus, in what is now the medieval sculpture hall of the Met, was in fact a great draw when the museum opened."²⁰ However, as Macaulay explains further, "within decades of the Met's purchase of the Cesnola Collection, subsequent curators, trustees, and directors saw it as a disappointment";²¹ because it was not comprised of classical Greek objects and the collection was "relegated to the second floor where they remain today, far from the Greek and Roman galleries, which occupy prime real estate on the ground floor."²² The story of the catalogues to the Collection would explain this "progress" in detail,²³ however, for our purposes here it is enough to point out that by 2020 the anniversary publication of the Met contains commentary on the reception of the Collection and provides the much needed self-referential commentary²⁴ in curatorial work.

¹⁵ Ibid., 6.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., 5–6.

¹⁸ Elizabeth Macaulay, "Making the Met 1870–2020: A Universal Museum for the Twenty-first Century," *American Journal of Archeology* 125, no. 2 (2021): 322.

¹⁹ Ibid., 321.

²⁰ Lee, *Edith Wharton*, 578.

²¹ Macaulay, "Making the Met," 322.

²² Ibid.

²³ First it was put on show under Cesnola's direction and reorganized soon. In 2000 the new catalogue was published to document the establishment of four Cypriot galleries, see Karageorghis's *Ancient Art*.

²⁴ Andrea Bayer, "Preface," in Andrea Bayer and Laura D. Corey, eds., *Making the Met: 1870–2020* (New York: MetPublications, 2020), 11–3. James E. Young and Richard Crownshaw draw attention to the need for self-referentiality and de-naturalisation in the construction of the past in public monuments (see James E. Young "The Texture of Memory: Holocaust Memorials in History," in Astrid Erll and Ansgar Nün-

The Cesnola Collection appears in *The Age of Innocence* twice, first as the setting of a private meeting and second as that of a public event. Back in the 1870s Archer and Ellen meet alone for the last time in the Cesnola Rooms of the Met: when Ellen asks where they could meet in private, Archer suggests the Museum in the Park in the early afternoon, as it is empty. Against the glass cases of objects marked "use unknown",²⁵ Ellen seems to be the most valuable exhibit in the room for Archer. They discuss the chance of a life together: if it is not possible to step outside of society by running away, then there is a chance for an everyday affair instead. They dislike this option as well, and settle instead for one meeting before Ellen returns to her husband. The tomb objects of the Collection around them communicate no story to them. Instead, Archer studies Ellen as a valuable perfect museum object that needs to be preserved, exhibited, and is worth of study.²⁶

The second appearance of the Cesnola in the novel is a public ceremony at the old Cesnola rooms in the 1900s. Archer, now a widow, reconsiders his life as a married man in his library. His thoughts have been prompted by a visit to the new galleries of the Metropolitan Museum: what used to be the old Cesnola rooms,²⁷ where he had met Ellen. In *The Age*, the Cesnola rooms have been repurposed, as have Archer's life and library,²⁸ but he still seems complacent. His library used to be the space of his books and imaginative life, but twenty five years later he thinks of it as a space where the most "real"²⁹ things of his life happened in relation to his family: his wife told him of her pregnancy here, this was the place for the first steps of his son, subsequent major family discussions took place in it. Although he feels he had missed "the flower of life",³⁰ he seems not to

ning, eds., *Cultural Memory Studies: Media and Cultural Memory* [Berlin: De Gruyter, 2008], 362) and museum space (see Richard Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture* [London: Palgrave, 2010], 234). Both essays represent a new-historicist turn towards how the visitor is involved in and inspired by art, for which see György Endre Szőnyi, "A hatalom terei és jelképei a Mediciek Firenzéjében," in Éva Szirmai, Szergej Tóth, and Edit Újvári, eds., *A hatalom jelei, képei és terei* (Szeged: JGYF Kiadó, 2016), 219.

²⁵ Edith Wharton, "The Age of Innocence," in *The Age of Innocence: A Norton Critical Edition*, ed. Cadence Waid (New York: Norton, 2003), 186.

²⁶ Against her custom of historical precision, Wharton's representation of the setting is anachronistic. The Museum moved into its Park location in 1880, and the Cesnola Collection could be visited there only afterwards. Wharton's intensification of these elements into one location serves the purpose of providing the most characteristic museum setting for the novel.

²⁷ Wharton, "The Age of Innocence," 206.

²⁸ *Ibid.*, 208.

²⁹ *Ibid.*, 206.

³⁰ *Ibid.*, 208.

mind this fact any more: "but he thought of it [the flower of life] now as a thing so unattainable and improbable that to have repined would have been like despairing because one had not drawn the first prize in a lottery."³¹ The stakes were against him having the flower of life, and Ellen "had become the composite vision of what he had missed."³² The image of Ellen in the Met in the Cesnola rooms together with his attachment to her have all become part of a vision, a vision of the happier past he had missed and the memory of which has been relegated to some rarely visited recess of his mind, a rarely visited museum object. From this vantage point, Archer's whole relation to Ellen seems like an analogy to the story of the Cesnola Collection.

CONTINUITY IN *FRENCH WAYS AND THEIR MEANING*

In her chapter on museums and memory in Wharton's novels, Karin Roffman considers the Cesnola Collection in the context of Wharton's relation to contemporary US museum culture. Roffman argues that by 1920 Wharton had become disappointed in museums as institutions of cultural education because she saw that the insistence on the practical use of museums prevented these institutions from providing aesthetic education into understanding art.³³ In what follows I would like to complement Roffman's discussion by introducing the aspects of continuity and war. The idea of "continuity" possibly preserved by aesthetic education appears in Wharton's wartime nonfiction text *French Ways and Their Meaning* and eventually I wish to link it to the Cesnola setting in *The Age*.

French Ways defines the concept of "continuity" in the framework of a simple contrast between French and American (US) cultures. French culture relies on traditions going back to prehistoric times, whilst Anglo-Saxon US culture is based on a "violent cutting off from all their past."³⁴ On the one hand, French sense of continuity means tradition, i. e. "the handing on the trick which has already been handed on to him",³⁵ an uninterrupted culture³⁶ possibly from prehistoric times but surely from ancient Mediterranean culture. French cultural continuity also means a set of abilities:

surviving cataclysms, perpetuating traditions, handing down and down and down certain ways of ploughing and sowing and vine-dressing and dyeing and tanning and

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Roffman, *From the Modernist*, 32.

³⁴ Edith Wharton, *French Ways and Their Meaning* (New York: D. Appleton, 1919), 82.

³⁵ Ibid., 77.

³⁶ Ibid., 80.

working and hoarding, in the same valleys and on the same riverbanks as their immemorially remote predecessors.³⁷

As a result, Wharton claims, the French not only cling to their country but also renounce adventure, risk, and spontaneity, especially in matters of money.³⁸ This is the price to be paid for maintaining accumulated cultural knowledge and social status.

On the other hand, American ancestors started a new community in a new continent. The English Puritans intended to gain "greater liberty for the development of their political and religious ideas",³⁹ and were never forcefully driven from England. The settlers "set out to create a new state in a new hemisphere, in a new climate, and out of new materials",⁴⁰ and although they carried their "prejudices, principles, laws and beliefs"⁴¹ with them, pioneer experience required constant improvisation and adaptation, spontaneity and benevolence.⁴² So according to Wharton, the pioneer experience was a further requirement for flouting tradition and breaking away from inheritance.⁴³

The contrast between French cultural continuity and the US break away from tradition gives a chance for reflection at the time of the Great War, Wharton claims earlier in the book. Americans can learn from the French⁴⁴ now that surface barriers between them have been broken down by the emergencies of the war.⁴⁵ The important connection between France and the US lies in both nations wanting to be free first of all and have a voice in governing their country.⁴⁶ The real contrast, it appears, is between France and the US on one side and Germany on the other, Wharton explains.⁴⁷

In *French Ways* Wharton argues that despite the assumed contrast between the French and Americans based on their different relations to tradition, it is rather their common need for freedom that should define the way they think of their relation. This approach repositions the line of cultural contrast from between the French and the Amer-

³⁷ Ibid., 82.

³⁸ Ibid., 87.

³⁹ Ibid., 84.

⁴⁰ Ibid., 82.

⁴¹ Ibid., 83.

⁴² Ibid., 84.

⁴³ Ibid., 97.

⁴⁴ Ibid., 9.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 15.

⁴⁷ Ibid., 14.

icans to that between the Germans on one side and opposed to the French and Americans on the other. The pre-war polarized cultural contrast has given way to another, war-time contrast in which Americans can actually learn from the French about continuity and taste and education.

AMBIGUOUS POSITIONS

French Ways and *The Age of Innocence* put forward two different views about possible US approaches to continuity. *French Ways*, as we have seen, starts out with a simplified opposition between Latin and Anglo-Saxon relations to tradition but its aim is to overcome that divide and instruct its American readers in how to see with the French eye, how to consider cultural conservatism as a means of maintaining connection, i.e. in a positive way. In contrast, *The Age of Innocence* presents the story of Newland Archer's failed romance with Europeanized Ellen Olenska as a case in which Archer fails to learn to see with Ellen's French eyes, and the Cesnola becomes the reminder of that failure in the novel.

Newland Archer and Ellen in *The Age* never have a chance to start a relationship because they represent two different cultural attitudes. A large part of Ellen's allure in the 1870s was her international background: she lived and married in Europe, she had entertained aristocrats, she had overseen the conspicuous consumption of much larger amounts of money than any in Archer's US social circles. Her manners, her opinions, her looks are all connected to her European side, and this makes the young Archer assume her to be an oversexualized Frenchwoman.⁴⁸ It is a critical tenet that the Archer-Olenska connection is an example of the "international theme";⁴⁹ a meditation about the possibility of cultural connection between US and French poles. The widowed Archer confesses he had missed the flower of life, and Ellen serves as a composite vision of what he had missed.⁵⁰ He reconciles to the impossibility of cultural connection when he acknowledges he had missed the flower of life. Archer tried to break out of the manners and social conventions of his social set through his emotional attachment to the young Ellen, but eventually gave up that attempt and remained an exemplary specimen of old New York high society. His memory of Ellen is a vision of what he did not attain, the reminder of a failed attempt at acquiring the flower of life. Obviously, it was the "American" Archer who missed the flower of European ("French") life.

⁴⁸ Virginia Ricard, "Edith Wharton's French Engagement," in Laura Rattray and Jennifer Haytock, eds., *A New Edith Wharton Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 86–7.

⁴⁹ Ricard, "Isn't that French?", 83–4.

⁵⁰ Wharton, "The Age of Innocence," 208.

How can the Cesnola setting be linked to the story of Archer's well-known failure? From the perspective of *French Ways*, the exhibit of the Cesnola in *The Age* illustrates a breach of continuity in the museum, as it indicates the inability of the museum spectacle to connect the visitor with cultural practices of an earlier civilization. The Cesnola Collection in the Met could have functioned as a site for aesthetic education that connected visitors with a sense of the past, i.e. continuity in the sense *French Ways* defines it. Indeed, the Cesnola was acquired to document the continuity of statuettes and other objects from diverse periods of Cypriot cultural history. Yet its subsequent criticism due to its unprofessional methods of excavation questioned its status and value and the collection was soon sidelined. Instead of showcasing continuity, it became a sign of the early museum-makers' effort and failure to secure cultural capital for the new museum. One could even view it, ironically, as Wharton's example of American (US) blindness for French (European) continuity. In that sense, the Cesnola represents a missed chance on the part of the Met to constitute a site for the study and experience of continuity, it stands in for a failed attempt.

Perhaps it is not far-fetched to argue at this point that Archer's failed romance with Ellen echoes the story of the failed attempt the Cesnola Collection stands in for: a missed chance for a much needed US connection with French continuity. However, such a reading contradicts the main argument of *French Ways* about the possibility of a changing US attitude to tradition at the cataclysmic time of war. In other words, if it is *French Ways* that you read from the perspective of *The Age*, then you see the argument about the possibility of acquiring tradition more like a wish than an actual option.

In sum, the Cesnola Collection seems doubly motivated as a setting for Archer's failed romance in Wharton's *The Age of Innocence*. On the one hand, it implies the inability of the American museum to perform visual instruction of the visitor's eye. On the other hand, it also serves to question the possibility of US audiences learning to see the French way as a result of the alliance with France in the war.

A CIVIL TÁRSADALOM SZEREPE A VADNYUGATON

KÖKÉNY ANDREA

Amikor Nagy-Britannia 1783. szeptember 3-án a párizsi békében elismerte az Amerikai Egyesült Államok függetlenségét, az új állam határait északon Kanada, keleten az Atlanti-óceán, délen az Új-Spanyolországhoz tartozó Florida, nyugaton pedig a Mississippi folyó alkotta. Ezt megelőzően, 1763-ban III. György angol király proklamációja megtiltotta az Appalache-hegységtől nyugatra történő letelepedést, s bár néhányan ezt a tiltást nem vették figyelembe, nagyobb számban csak a békekötést követően indult meg az átköltözés a hegységen túli területekre. A korábbi angol gyarmatokon élők számára így a „nyugat” és a „vadnyugat” eleinte az Appalache és a Mississippi folyó közti területet jelentette.

A 19. század első felében az Egyesült Államok fokozatosan kiterjesztette fennhatóságát a ma ismert kontinentális területére. 1803-ban Thomas Jefferson elnöksége idején Franciaországtól megvásárolták a Mississippi nyugati vízgyűjtő medencéjét, Louisianát, majd 1819-ben a napóleoni háborúk miatt meggyengült Spanyolországtól Floridát. A spanyol gyarmatból 1821-ben függetlenné váló Mexikótól 1836-ban elszakadt Texas, majd 1845-ben felvételt nyert az Egyesült Államokba. Ennek nyomán háború tört ki a két ország között, melynek végén újabb területek (pl. a mai Kalifornia, Új-Mexikó, Nevada, Utah) kerültek amerikai birtokba. Ezzel egyidőben északnyugaton a közel húsz évig tartó brit-amerikai közös igazgatást a két ország által kötött szerződés zárta le és 1846-ban Oregon vidék is az Egyesült Államoké lett.

Az amerikai kormányzat diplomáciai tevékenysége és katonai sikerei mellett a nyugati földek benépesítésében elsődleges szerep jutott a telepeseknek, akik sokszor még azelőtt megjelentek az egyes területeken, mielőtt azok az Egyesült Államok birtokába kerültek volna. Ezért, míg a kormányzat nem terjesztette ki hatalmát az adott régióra, gyakran maguk szervezték meg közösségeiket. Jelen írás célja annak bemutatása, hogyan működött és milyen szerepet játszott a civil társadalom a vadnyugaton. Ha jól tudom, az ünnepelt, Szőnyi György Endre maga is többször járt az Egyesült Államok középanyugati vidékén (Kansas és Arizona területén), a Szegedi Tudományegyetem (egykor JATE) Hungarológia programjának vezetőjeként pedig évtizedeken át felelőse volt az oregoni állami egyetemmel kialakított cserekapcsolatnak. Így közvetlen tapasztalatot szerzett az ottani társadalom működéséről, a közösségek szerveződéséről, a táj és az ember sajátos kapcsolatáról. Magyarországon és Európában pedig sokszor maga is részese, sőt aktív szervezője volt

a civil kezdeményezéseknek diákként, tanárként és elismert tudósként egyaránt. Ezért is esett választásom a tisztelgő kötetben erre a témára.

A nyugatra költöző telepesek a korai időkben nagyrészt gyalogszerrel vagy lóháton, később már echós szekereken keltek útra. Még a gyarmati korszakban vált ismertté az ún. *Conestoga szekér*, melyet elsősorban teherszállításra alakítottak ki, de arra is alkalmas volt, hogy a telepesek kisebb távolságokra, korábbi lakóhelyük közelében lévő területekre tovább költözzenek velük. Körülbelül 5,5 méter hosszú, 3–3,5 méter magas és 120 centiméter széles volt. Üresen több mint egy tonnát nyomott, és két-három, de akár hat tonna terhet is elbír, ezért 4–6 ló vagy 8–10 ökör tudta csak elhúzni. A fából készült vázra vászontető került. Padlózata u-alakban meghajlott, a két vége felefelé görbült, hogy megakadályozza a rakomány elmozdulását. Oldalára általában vizes hordókat és szerszámládákat erősítettek, hátuljára pedig az állatok takarmányládáját. Kocsisa legtöbbször nem volt, a hajtó a szekér mellett gyalogolt, és néha felült egy kihúzható deszkára vagy a bal első ló hátára, melyről el tudta érní a szekér bal oldalán a két kerék között lévő kéziféket. Tulajdonképpen a jobboldali közlekedés is a Conestoga szekerekkel kezdődött Észak-Amerikában.

A 18. század folyamán a tizenhárom észak-amerikai angol gyarmat középső területeiről (pl. Pennsylvániából) délre, egészen Virginiáig és Georgiáig jutottak el vele, később pedig nyugat felé, az Appalache-hegységen átkelve az Egyesült Államok középső részére, a mai Ohio, Illinois és Missouri állam területére. A telepeseken kívül a kereskedők is előszeretettel használták.

Az 1830-as, 1840-es években a területgyarapodással párhuzamosan újabb telepeshulámok indultak útnak, még távolabbi területek felé. A sokszor több ezer kilométeres út megtételére a Conestoga szekér a mérete miatt nem volt alkalmas, ezért új típust kellett kifejleszteni. Voltak ugyan külön szekérgyártásra specializálódott cégek, de egy új jármű sokba került. Ennél egyszerűbb és olcsóbb megoldásnak tűnt, ha a farmon használt szekereket alakítják át. Ponyvával fedték be őket, mely egyaránt védett az eső, a por és szél ellen. Ehhez a vásznat lenolajjal kezelték, hogy jobban szigeteljen. A fából készült kerékre vaspánt került. Az így kialakított ún. *préri szkúner* a Conestoga szekereknek körülbelül a fele volt. Az üresen 590 kg-os és hozzávetőlegesen 1100 kg teherbírású jármű. 3,5 méter hosszú, 120 centiméter széles és 60 centi magas volt, körülbelül négy négyzetméteres rakodó felülettel. Erre a vízszintes padlózatú nyitott „dobozra” erősítették fel a vászon

ponyvát, mellyel a szekér magassága elérte a három métert, de még mindig viszonylag könnyen el tudta húzni 4–6 ökör vagy 6–10 öszvér.¹

A Conastoga szekerek által rótt út az Appalache-hegység völgyeiben haladt, elnevezése *Great Wagon Road* (Nagy szekérút) volt. A 19. század első felében az Egyesült Államok középső részéről, Missouri állam Independence nevű városából indult nyugat felé az Oregon-ösvény, a Kalifornia-ösvény és a Santa Fe-ösvény. Előbbiekben a Nagy-síkságon és a Sziklás-hegyégen átkelve egészen a Csendes-óceán partvidékéig el lehetett jutni, utóbbi pedig az Új-Mexikó kereskedelmi csomópontjának számító Santa Fe városáig vezetett, mely a Mexikóvárosból induló *El Camino Real de Tierra Adentro* (A Belső Területek Királyi Útja) végpontja is volt.²

Az útvonalak közül az egyik legfontosabb a több mint háromezer kilométer hosszú Oregon-ösvény volt. A bevándorlók nagy része az Egyesült Államok középanyugati folyóvölgyeiből érkező agrárnépesség volt, akiknek első hulláma főként az 1837-es gazdasági válság miatt kelt útra. Megtehették volna, hogy a korábbiakhoz hasonlóan csak közelebbi területekre költöznek át, már félig-meddig kitaposott utakon és kapcsolatot tartanak az általuk elhagyott települések lakosaival, de ez több okból sem volt lehetséges. Ekkoriban ugyanis a terjeszkedés határvonala Iowa és Missouri állam területén húzódott. Tőlük nyugatra, a mai Kelet-Nebraska és Kansas egy keskeny sávja még alkalmas volt mezőgazdasági művelésre, de hosszútávon nem sok hasznot lehetett remélni tőle. Ráadásul, az amerikai kongresszus ezen a vidéken hozta létre az elköltöztetett őslakosok részére az ún. Indián Territóriumot, melyet a törzsek számára kívántak fenntartani. Mindez arra indította a telepeseket, hogy ennél is nyugatabbra költözzenek. Döntésükben az is szerepet játszott, hogy közben egyre több hír érkezett Oregon és Kalifornia előnyeiről.

Az oregoni vidék termékenységéről szóló hírek, az olcsó földszerzési lehetőségek, a régió kedvező éghajlati adottságai és az, hogy a Mississippi vagy a Missouri folyó völgyével ellentétben arrafelé már nem pusztítottak járványok, nagyban befolyásolták a telepesek döntését az új otthon kiválasztásában.³ Eltérően az ebben az időszakban Texasba

¹ Frank McLynn, *Wagons West: The Epic Story of America's Overland Trails* (New York: Grove Press, 2002), 53–4.

² William H. Goetzmann, *Army Exploration in the American West, 1803–1863* (Austin: Texas State Historical Association, 1991), 46, 359; Donald William Meinig, *The Shaping of America: A Geographical Perspective on 500 Years of History*. Vol. 2. *Continental America, 1800–1867* (London: Yale University Press, 1993), 106, McLynn, *Wagons West*, 78.

³ A Mississippi és a Missouri folyó völgyének egészségtelen éghajlata miatt rengeteg áldozatot követelt a himlő, a kolera és a malária. Valószínűleg onnan terjedt át a malária a Willamette és a Columbia folyó völgyébe is, melynek következtében 1830 és 1833 között az ott élő őslakos indiánok háromnegyede, más becslések szerint közel kilencven százaléka életét veszítette. Walter LaFeber, *The American Age:*

költözőktől, akik közül sokak szintén az 1837-es gazdasági válság miatt kerestek új lehetőségeket, de többségében egyedül keltek útra, az Oregon-ösvényt választók nagy része családját is magával vitte. Az 1850-es census szerint az 1840-es évek közepén kivándoroltak 50 százaléka családtagként ment nyugatra, ebből 15–20 százalék volt felnőtt nő.⁴

A Sziklás-hegység nyugati oldalára átkelő prémvadászok és kereskedők után az 1830-as évek közepétől megjelentek a különböző felekezetek hittérítői is. 1834-ben Jason Lee vezetésével a metodisták a Willamette folyó mentén, a mai Salem közelében hozták létre első missziójukat. A presbiteriánusok közül 1836-ban Marcus és Narcissa Whitman a mai Washington állam területén, Henry és Eliza Spalding pedig Idahóban alapított missziót. Őket követte 1838-ban két ferences, majd az 1840-es évek elején néhány jezsuita szerzetes.⁵

A misszionáriusok nyomát követve számos kisebb telepes csoport kelt útra az 1830-as évek végén és 1840-es évek elején. 1843-ban már több mint ezer bevándorló érkezett, a következő évben további ezeröttszáz, 1845-ben pedig háromezer. Az Oregon láz egyik előzménye az 1842-ben megkötött Webster-Ashburton szerződés volt, mely egyrészt rendezte Kanada és az Egyesült Államok keleti részén régóta húzóódó határvitát, másrészt területet adott át az amerikaiaknak a Felső-tótól nyugatra, és ezzel megnyitotta a telepesek előtt az utat.⁶

Ahogy már fentebb említettem, a szekérkaravánok általában Missouri területén gyülekeztek és az átkelés körülbelül hat hónapig tartott. A legtöbb csoport májusban indult útnak azt remélve, hogy novemberre, mielőtt a hóesés elvágna a hegyvidéki átjárókat, célba ér. Leggyakrabban Independence vagy St. Joseph városából indultak el nyugat felé a prérin át, majd Laramie erődnél megpihentek. Ezután átkeltek a Sziklás-hegységen, majd a Snake folyó mentén eljutottak Fort Hallig. Végül a Columbia folyón leereszkedve megérkeztek a Willamette folyó termékeny völgyébe.⁷

United States Foreign Policy at Home and Abroad since 1750 (New York / London: W. W. Norton & Company, 1989), 70. Samuel Parker, *Journal of an Exploring Tour Beyond the Rocky Mountains Under the Directions of the A.B.C.F.M. Containing a Description of the Geography, Geology, Climate, Productions of the Country, and the Numbers, Manners, and Customs of the Natives. With a Map of Oregon Territory*, 5th ed. (Auburn, AL: J. C. Derby and Co., 1846), 150, 152.

⁴ McLynn, *Wagons West*, 46.

⁵ Malcolm Clark, Jr., *Eden Seekers: The Settlement of Oregon, 1818–1862* (Boston: Houghton Mifflin, 1981), 74, 92, LaFeber, *American Age*, 105.

⁶ „The Webster – Ashburton Treaty, August 9, 1842,” in Henry Steele Commager, ed., *Documents of American History*; Vol. 1 (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1973) 298–300; Meinig, *Shaping of America*, 123.

⁷ McLynn, *Wagons West*, 2–4; David Dary, *The Oregon Trail: An American Saga* (New York: Oxford University Press, 2004), 224, 247.

A szekérkaravánok összeállítása, felszerelése gondos előkészületeket kívánt. Legtöbbjüket részletesen kidolgozott szabályok szerint szervezték meg. Meghatározták a vezetők kiválasztásának szempontjait és az úton haladók viselkedési normáit is. Minden expedíciónak volt egy kapitánya, aki felelősséggel tartozott az út szervezéséért, és egy kalauza (lehetőleg olyan személy, aki korábban már járt a vidéken), aki mutatta az utat, és ha szükséges volt, tárgyalta az őslakos indiánokkal.⁸

Általában húsz-huszonöt szekér indult egyszerre útnak, de előfordult, hogy akár hatvan is. A férfiak hajtották a szekeret, látták el az állatokat, és védték az utazókat az indiánoktól. Meghatározták az indulás idejét, az útvonalat, a napi tempót, és azt is, hogy hol keljenek át a folyókon vagy hol táborozzanak le. A nők a szokásos, hagyományos „női” feladatokat látták el, de sokszor korántsem hagyományos módon. Ők készítették el az ételt, de legtöbbször nyílt tűzön és sokszor magaslati viszonyok között. Az őfeladatuk volt gondoskodni a gyerekekről és megvédeni őket a veszélyektől: a vadállatok támadásától, vagy attól, hogy alákerüljenek a szekérkeréknek, vagy az átkelésnél a vízbe vesszenek, esetleg más balesetet szenvedjenek. Viszonylag kevés alkalmuk adódott a többi családdal való érintkezésre, hiszen leginkább valamelyik különálló szekéren utaztak, a déli és esti pihenőidőben pedig általában főztek, mostak.

Egy szekér általában hat hónapra elegendő élelmet tudott szállítani 4–5 fő számára, valamint néhány háztartási eszközt. Becslések szerint a szekerek 70 százalékát ökrök húzták, 20–30 százalékukat öszvérek, s kezdetben szinte egyáltalán nem használtak lovat. Bár az ökrök lassúbbak voltak, mint az öszvérek, de olcsóbbak és könnyebben betaníthatók. Ráadásul jobban tűrték a sokszor kopár területek viszontagságait, megéltek a gyér fűvön, és nem kellett szemes takarmányt beszerezni számukra. Ezen kívül éjszakára szabadon lehetett engedni őket, és reggel viszonylag könnyen összetereelni. Előnyük volt még, hogy az indiánok nem nagyon tudták mire használni őket, így kevesebb volt a lopás.

A körülbelül hat hónapos útra egy felnőtt számára ajánlott élelmiszerek a következők voltak: 68–70 kg liszt, 9 kg kukoricaliszt, 23 kg szalonna, 18 kg cukor, 4,5–5 kg kávé, kb. 7 kg szárított gyümölcs, 2,5 kg só, 20–25 dkg sütőpor, 1 kg tea, 2,5 kg rizs, 7 kg bab. Ezeket legtöbbször vízhatlan edényekben vagy hordókban tartották, és a szekér padlózata alatt kialakított részben úgy próbálták elhelyezni, hogy a fedél egyben alkalmas legyen fekvő felületnek is. Az étrend nem volt túl változatos, általában szalonna, bab, kávé, kétszersült vagy kenyér volt a szokásos reggeli, ebéd, vacsora. Négy személyre és hat hónapra az éle-

⁸ Az Oregon-ösvény szekérkaravánjairól az egyik legrészletesebb tanulmány: George R. Stewart, „The Prairie Schooner Got Them There, Fortress, Ambulance, Amphibious Home on Wheels – The Humble Covered Wagon Stands as the Symbol of the Winning of the West,” *American Heritage Magazine* 13, no. 2 (1962): 4–17.

lem körülbelül 150 dollárba került. Kevesebb élelmiszert kellett szállítani, ha marhát, birkát, vagy kecskét lábon tudtak magukkal hajtani. Szerencsés esetben vadászsákmányra is szert tettek, s bölény, antilop, szarvas, vagy medvehúst szereztek, vagy a patakokban lazacot, pisztrángot fogtak.⁹

A felszerelés fontos részét jelentették a különböző főzőedények, ónból készült fazekak, lábasok, evőeszközök. Bár voltak, akik kisebb tűzhelyt is magukkal vittek, de többségében nyílt tűzön főztek, melyet fa hiányában a bölények ürülékével tápláltak. Fa híján nehéz volt megjavítani a kerekeket és a tengelyeket is, hacsak nem találtak az út mentén elhagyott szekereket vagy kisebb bútordarabokat. Fontos volt, hogy minden utazónál legyen legalább két váltás ruha, több pár cipő, szappan a fürdéshez és a mosáshoz, valamint sátor és vékony, összehajtható matracok, takarók, párnák az alváshoz. Számos olyan használati tárgy és szerszám is a felszereléshez tartozott, ami nem csupán út közben, de a megérkezés után is elengedhetetlen volt. A kés, olló, ár, tű, cérna, fűrész, balta, valamint az eke mind-mind fontos kellék volt, akárcsak a különböző térképek, útikalauzok, könyvek, köztük a Biblia.

A napok sokszor elég monotonon teltek. Hajnali kelés, táborbontás, mindig ugyanaz az étel, nem egyszer harminc-negyven kilométeres út, és a megpróbáltatások által okozott fizikai és lelki gyötrelem. A szekereknek nem volt rugója, ezért legtöbbször inkább mindenki gyalogolt, hisz a szekér túl rázós, túl poros, túl kemény volt, ráadásul rajta utazva plusz teher nehezedett volna az igás állatokra is. Az útnak indulók féltek az indiánoktól, de azok nem mindig voltak ellenségesek, sőt, gyakran segítettek. Ismerték az utat, az ösvényeket, a gázlókat, így nem egyszer alkalmi vezetőként szolgáltak, vagy éppen üzeneteket vittek egyik csoporttól a másikig, a vadonból a civilizált településekre. Élelmiszert, ruhát, mokaszint adtak vagy cseréltek el, s ha szükséges volt, menedéket nyújtottak.¹⁰

Az amerikai telepeseket a gyarmati időktől jellemző együttműködés az út során és a megérkezés után is fontos szerepet játszott. A szekérkaravánok tagjai sokszor rokoni kapcsolatban álltak egymással vagy egy városból indultak el, ami az utazók fontos szervező- és összetartó erejét jelentette. A családi kötelékekre vagy ismerősök közös vállalkozására alapozódó közösségek formálódása az út során tovább folytatódott. Az amerikai politikai keret és jogrend, bár egyszerűsített változatban, az Oregon-ösvényen és az újonnan birtokba vett területeken is működött. Ez a fajta homogenitás ugyanakkor gyakran eltérő gazdasági és társadalmi hátterű telepések együttműködéséből alakult ki, közös érdekeik

⁹ McLynn, *Wagons West*, 101–2.

¹⁰ Lansford W. Hastings, *The Emigrants' Guide to Oregon and California, Containing [...] All Necessary Information Relative to the Equipment, Supplies, and the Method of Traveling*. By Lansford W. Hastings, Leader of the Oregon and California Emigrants of 1842 (Cincinnati, OH: Published by George Conclin, 1845), 60.

és céljaik összehangolásával. Ez persze nem jelentette azt, hogy nem voltak érdekütközések vagy viták, de azokon legtöbbször felül tudtak és felül is kellett kerekedni, más-képp nem tudták volna megtenni a több ezer kilométeres utat.

Ezt a folyamatot figyelhetjük meg az 1843-as első nagy telepescsoport nyugatra költözésén keresztül is. A forrásokban különböző adatokat lehet találni a szekérkaraván tagjainak létszámáról és összetételéről. A *Missouri Statesman* arról tudósított, hogy körülbelül ezer ember kelt útra kétszáz szekérrel.¹¹ A *Kentucky Gazette* a következő listát tette közzé: 290 16 év feletti férfi, 130 16 év feletti nő, 298 16 év alatti férfi, 312 16 év alatti nő – összesen 1030 fő, valamint 121 szekér, 698 ökör, 296 ló és egy 973 marhából álló csorda.¹² Az adatokból megállapítható, hogy a tizenhat év feletti férfiak és nők aránya kétharmad-egyharmad volt, a tizenhat év alattiak pedig másfélszer annyian voltak, mint a tizenhat év felettek. Ezen kívül jelentős volt a szekerek vontatására, élelmiszerellátásra és a nyugati területeken történő állattenyésztés céljaira a telepésekkel vitt állatállomány.

A szekérkaraván szervezéséről és útjáról a korabeli sajtó hírei mellett részletes információt nyújt Peter H. Burnett beszámolója. Azeredetileg Tennessee-ből származó ügyvéd és üzletember lelkes támogatója volt az Oregon vidék telepésekkel történő benépesítésének. Az út előtt több alkalommal tartott beszédet az átköltözés előnyeiről, az Oregon-ösvényen való átkelés során naplót vezetett, melynek egyes részleteit a megérkezést követően a *New York Herald* hasábjain is közzétette, hogy további amerikai családokat vonzzon a vidékre.¹³ Az útról szintén fontos adalékokkal szolgál Jesse Applegate leírása, mely a szekérkaraván életének egy napját mutatja be a hajnali táborbontástól a késő esti táborverésig.¹⁴

Az 1843-as szekérkaraván tagjai a Missouri állam nyugati részén lévő Independence városának közelében gyülekeztek. Május 21-én gyűlést tartottak, ahol megállapodtak az utazás szabályaiban, és az esetleges viták rendezésére valamint a szabályok ellen vétők megbüntetésére egy kilenctagú tanácsot választottak. Arról is döntöttek, hogy a menet kapitányát majd csak a Kansas folyó elérésekor jelölik ki. Kalauznak az ötvenhárom éves

¹¹ *Missouri Statesman*, Columbia, 1843. június 16. Idézi Michael B. Husband, *The Backgrounds and Organization of the Great Oregon Migration of 1843*, A Thesis Presented to the Department of History and the Faculty of the College of Graduate Studies, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts (Omaha, NE: University of Nebraska, 1966), 122.

¹² *Kentucky Gazette*, Lexington, 1843. július 15. Idézi Husband, *Great Oregon Migration*, 122.

¹³ Burnett levelek formájában megjelent úti beszámolóját 1902-ben közzétette az Oregoni Történelmi Társaság is: Peter H. Burnett, „Letters of Peter H. Burnett,” *Oregon Historical Quarterly* 3, no. 4 (1902): 398–426.

¹⁴ Jesse Applegate, „A Day with the Cow Column in 1843,” *Oregon Historical Quarterly* 1, no. 4 (1900): 371–83.

John Gantt-ot kérték fel, aki tapasztalt prémvadász volt és korábban szolgált az amerikai hadseregben is. Gantt személyenként egy dollárért vállalta a kalauzolást a Sziklás-hegység nyugati oldalán lévő Fort Hallig.¹⁵

A szekérkaraván 1843. május 22-én indult útnak. A tavaszi esők miatt nagyon sáros volt a talaj, így csak lassan tudtak haladni. A feljegyzésekből tudjuk, hogy közel ezer marhát hajtottak magukkal, melyek többségének tulajdonosa Jesse és Lindsay Applegate, valamint Daniel Waldo volt. Jesse Applegate Kentucky-ban született 1811-ben, de 1831-től már Missouriban élt, gazdálkodott és a földmérő hivatalban dolgozott. Az 1840-es évek elején azonban a gazdasági válság nyomán a család helyzete rosszabbra fordult, így eldöntötték, hogy tovább költöznek nyugatra. Bátyja, Lindsay Applegate szintén Kentucky-ban született 1808-ban és a családdal ő is Missouriba költözött és tizenöt évesen prémvadász lett. 1831-ben megnősült, gazdálkodásba fogott és egy malmot is működtetett, de a válság miatt neki is új lehetőségeket kellett keresnie. Daniel Waldo Missouriban született 1800-ban, s farmerként élte életét, de szervezete nem jól viselte az ottani klímát. Egészségesebb helyre szeretett volna költözni, így családjával ő is csatlakozott az Oregonba indulókhöz.¹⁶

Ilyen sok férfi, nő, gyerek, szekér és lábasjóság még sosem kísérelte meg az eljutást a Csendes-óceánig. Közel egy hét alatt érték csak el a Kansas folyót. Ez volt a telepesek első nagy erőpróbája, hisz elő kellett készíteniük és meg kellett szervezniük az átkelést. Ehhez egy közelben lakó telepestől szereztek három kenut, amire padlózatot ácsoltak és az így kialakított kezdetleges tutajon úsztatták át a szekereket. Május 31-ére mindenki átkelt a folyón, másnap pedig megválasztották a karaván vezetőjét. A szavazás úgy történt, hogy a jelöltek felsorakoztak és a hátuk mögé kellett beállnia a támogatóknak. Végül a leghosszabb sor elején álló személy lett a kapitány.¹⁷

A választást Peter Burnett nyerte, aki, mint fentebb említettem, Tennessee-ből származott, de az út előtt már Missouriban élt. Ügyvédként dolgozott és egy vegyesboltot is működtetett. Az üzlet forgalma nagyban függött a környéken élő gazdáktól, akik azonban az 1837-es válság miatt nem tudtak elég árut vásárolni, így Burnett kénytelen volt feladni vállalkozását és tovább költözni nyugatra. A szekérkaraván kapitányaként feladata a rend és a fegyelem fenntartása és az út elején elfogadott szabályok betartása volt. James W. Nesmith-t választották tábornosterré, aki a szálláshelyek kiválasztásáért valamint az éjszakai őrség megszervezéséért és ellenőrzéséért volt felelős. Ő Kanada területén, New Bruns-

¹⁵ Burnett, „Letters of Peter H. Burnett,” 406–7; Husband, *Great Oregon Migration*, 125.

¹⁶ Dale L. Walker, *Pacific Destiny: The Three-Century Journey to the Oregon Country* (New York: A Tom Doherty Associates Book, 2000), 364–65.

¹⁷ Dary, *Oregon Trail*, 86–7.

wickban született 1820-ban és az Egyesült Államokban, New Hampshire-ben nőtt fel. Tizen-nyolc éves volt, amikor a családja Ohio államba költözött, majd 1842-ben innen tovább lowába, kifejezetten azért, hogy csatlakozhassanak egy Oregonba induló karavánhoz.¹⁸

A telepeseknek sokféle nehézséggel kellett megküzdeniük az út során. Az óriási távolság és a terepviszonyok önmagukban is kihívást jelentettek. Az indulást követően a sok eső és sáros talaj mellett az előrehaladást a szekerek közelében haladó hatalmas marhacsorda is nehezítette. Rövid időn belül éles viták alakultak ki a módosabb gazdák és az egyszerű telepesek között. Azok, akiknek csak néhány igás állata volt, nagyobb tempóban is tudtak volna haladni, mint azok, akiknek terelgetni kellett a csordájukat. A heves szóváltások és gyakori fejtelenség miatt Peter Burnett egy hét után lemondott kapitányi posztjáról. Helyette William Martint, egy huszonnyolc éves, Missouri-ból származó farmert választották meg vezetőnek, majd tovább haladtak nyugat-északnyugat felé a Kansas folyó völgyében. Az elégedetlenség azonban nem csillapodott. Miután a Big Blue River-ön történő átkelés reggelén több órát kellett várakoznia a szekereknek, mire gazdái összeterelték a marhacsordát, a telepesek gyűlést tartottak, és úgy döntöttek, két csoportra osztják a karavánt. Azok, akiknek csupán néhány szarvasmarhájuk volt, az elöl haladó, ún. könnyű menetoszlopba kerültek. Azok pedig, akiknek négy-öt állatnál többjük volt, mögöttük haladtak. A menetoszlopokon belül naponta cserélték a szekerek sorrendjét, hogy mindenki haladhasson elől is, és ne ugyanazoknak kelljen a felverődő port az egész út során nyelniük. A könnyű menetoszlop kapitánya William Martin maradt, Jesse Applegate pedig vállalta, hogy a marhacsorda állományát és hajtóit irányítja.¹⁹

Mindez már Nebraska határán történt, ahonnan hamarosan elérték a Platte folyó déli ágát, melynek mentén tovább haladtak nyugat felé. Július elején előbb ezen, majd a folyó északi ágán is átkeltek, s miután Laramie erődnél rövid ideig megpihentek és feltöltötték készleteiket, megérkeztek a Sziklás-hegységhez. A Déli átjárónál (*South Pass*), egy körülbelül harminc kilométer széles völgykatlanon keresztül szeltek át, ami a vártnál kevesebb nehézséggel járt, mivel a keleti oldalon az ösvény fokozatosan emelkedett, és csak a nyugati oldalon, leereszkedéskor volt meredekebb. A Nagy Vízvázlat az Egyesült Államok és Oregon vidék határának is számított, de a telepeseknek nem sok idejük volt arra, hogy az átkelés e szimbolikus eseményét megünnepeljék, hiszen útjuk fele még hátra volt.²⁰

Legközelebb Fort Hallnál álltak meg, melyet a Hudson-öböl Társaság működtetett a Snake folyó partján. Richard Grant, az erőd parancsnoka a Társaság érdekeit szem előtt

¹⁸ Burnett, „Letters of Peter H. Burnett,” 409.

¹⁹ Applegate, „A Day with the Cow Column,” 371–72; Burnett, „Letters of Peter H. Burnett,” 410; Dary, *Oregon Trail*, 87–9.

²⁰ Dary, *Oregon Trail*, 90, 97–102; Walker, *Pacific Destiny*, 367–68.

tartva arra próbálta meg rávenni a szekérkaraván tagjait, hogy Oregon helyett forduljanak inkább Kalifornia irányába, vagy, ha mégis északnyugat felé mennek tovább, hagyják hátra szekereiket, adják el lábasjóságukat és lóháton folytassák az utat, ahogy azt az előző évben arra járó telepesek is tették.²¹ Egy kisebb csoport külön is vált és Joseph B. Chiles vezetésével csatlakozott egy Kaliforniába tartó karavánhoz. A többség azonban kitartott eredeti terve mellett, és arról is döntött, hogy egészen addig magukkal viszik szekereiket, amíg csak tudják. Elhatározásukban megerősítette őket Marcus Whitman is. Az Oregon vidéken lévő methodista missziók vezetőjével már Independence-ben is találkoztak. Whitman 1843 elején Bostonban tárgyalt a hittérítők további feladatairól, és épp visszatérni készült a Csendes-óceán partvidékére, amikor a telepesek előkészítettek újtjukat. Hasznos tanácsokkal látta el őket és megígérte, hogy amint tud, a karaván után indul és mutatja az utat. Mivel John Gantt eredetileg is csak Fort Hallig vállalta a kalauzolást, az Oregon-ösvény utolsó szakaszán Marcus Whitman segítette az utazókat. Augusztus 28-án indultak tovább a Snake folyó mentén. Többször is át kellett kelniük rajta, mielőtt Fort Boise, majd Fort Walla Walla érintésével eljutottak a Columbia folyó völgyébe. Itt már sokan hátra hagyták szekereiket és vízre szálltak, míg mások – főként azok, akik jóságukat is magukkal hajtották –, a part mentén haladtak tovább. Az utolsó, közel száz kilométeres szakasz megtétele után november közepére érkeztek meg Oregonba, a Willamette folyó termékeny vidékére.²²

A nehézségek ellenére a legtöbben, akik útra keltek, célba értek.²³ Az 1843-as, első nagy telepescsoportot követően 1844-ben ezerötszáz, 1845-ben pedig további három-ezer amerikai bevándorló érkezett. Bár különböző területekről, különböző gazdasági és társadalmi háttérből és különböző okokból költöztek nyugatra, a telepesek egy közös cél érdekében, közösen kialakított szabályok mentén és közös erőfeszítéseik révén tették meg az utat. Azok pedig, akik le tudták küzdeni az akadályokat és eljutottak a Csendes-óceán vidékére, erőt meríthettek belőle, ami fontos formálójává vált a telepesek öntudatának, identitásának is.

A bevándorlók újabb és újabb településeket hoztak létre és hamarosan az amerikai szuverenitás kiterjesztését kezdték követelni Oregon vidék egészére. A bevezetőben már említettem, hogy a terület 1818-tól közös brit-amerikai igazgatás alatt állt.²⁴ Az erről szóló megállapodás lehetővé tette, hogy mindkét ország állampolgárai kereskedjenek és letelepedjenek a vidéken. Az egyezmény tíz évre szól, majd 1827-ben megújították, azzal a ki-

²¹ Dary, *Oregon Trail*, 106.

²² Walker, *Pacific Destiny*, 369–70.

²³ A feljegyzések szerint az ezer fő körüli telepesből tizenhatan vesztették életüket az úton. Uo., 370.

²⁴ Az 1818-ban megkötött szerződés szerint a 49. szélességi fok lett a határ a Nagy-tavaktól nyugatra egészen a Sziklás-hegységig, a Csendes-óceánig terjedő vidék pedig a két ország közös birtokába került.

kötéssel, hogy bármelyik fél felmondhatja, ha ezt a szándékát egy évvel korábban jelzi.²⁵ Az angol érdekeket a Hudson-öböl Társaság képviselte, mely az amerikai alapítású Csendes-óceáni Prém-társaság és az angol Északnyugati Társaság kizorítását követően 1821-ben az egész régióban átvette a kereskedelem irányítását. Ennek következtében az 1820-as évektől a terület *de facto* brit kormányzás alatt állt. Ez azonban csupán a kereskedő állomásokra és erődökre korlátozódott, illetve azokra a kisebb településekre, amelyek körülöttük kialakultak. Ezek a kis mezőgazdasági kolóniák azonban a Társaság által létrehozott telepek voltak inkább és nem szervesen fejlődő közösségek. Központjuk Fort Vancouver volt (ma Vancouver, Washington államban), melyet a Willamette és a Columbia folyó találkozásának közelében építettek meg 1824-ben.²⁶ Az 1830-as évek közepére a Társaság irodáit, raktárait, műhelyeit és boltjait foglalta magában, valamint az alkalmazottak otthonait. Összességében kb. ezer ember élt az északnyugati partvidék e központjának közelében.²⁷

A Hudson-öböl Társaság helyi vezetője, John McLoughlin kezdetben segítséget nyújtott a területre érkező prémvadászoknak, kereskedőknek, hittérítőknek és az amerikai telepeseknek is, annak ellenére, hogy a brit kormányzat ezt nem nézte jó szemmel. McLoughlin tudta, hogy a határvidéki, „vadnyugati” körülmények között az ott lakók csak egymásra számíthatnak. Érezték ezt a szekérkaravánokon érkezők is. Mivel az amerikai kormány eleinte kevés figyelmet fordított rájuk, más telepes közösségek mintájára 1843. május 2-án saját, ideiglenes kormányt hoztak létre. A Willamette folyó völgyében lévő Champoegeben tartott gyűlésen a törvények kidolgozására egy kilenctagú, tipikusan amerikai testületet állítottak fel, melynek egy prémvadász, néhány hittérítő és az Oregon ösvényen érkezett telepes volt a tagja. Javasataikról 1843. július 5-én népszavazással döntöttek. Az így elfogadott ún. Organikus törvény bevezetőjében a következőképpen fogalmaztak. „Mi, Oregon Territórium lakói a kölcsönös védelem érdekében és azért, hogy biztosítsuk a békét és a fejlődést, megállapodtunk abban, hogy a következő törvényeket és szabályokat fogadjuk el arra az időre, míg az USA ki nem terjeszti joghatóságát fölénk.”²⁸ A dokumentumban rendelkeztek a terület közigazgatásáról, az indiánokhoz való békés viszony fenntartásáról, földjeik és tulajdonuk garantálásáról, valamint a rabszolgaság tiltásáról. A három hatalmi ág szétválasztása érdekében létrehozta egy kilenctagú törvényhozó bizottságot, egy háromtagú végrehajtó bizottságot és megszervezték az igazság-

²⁵ LaFeber, *American Age*, 75; Meinig, *Shaping of America*, 74–5.

²⁶ John A Hawgood, *America's Western Frontiers: The Exploration and Settlement of the Trans-Mississippi West* (New York, 1972), 101.

²⁷ Clark, *Eden Seekers*, 40, 42; Meinig, *Shaping of America*, 107–8.

²⁸ „The Organic and Other General Laws of Oregon,” in James Henry Brown, *Political History of Oregon, Provisional Government*, Vol. 1 (Portland, OR: W. B. Allen, 1892), 100.

szolgáltatást. Szavazati jogot kapott minden 21 éves vagy afeletti „szabad férfi, aki fehér ember leszármazottja volt” és az alkotmány elfogadásakor ott lakott. Ezzel lehetőséget biztosítottak a területen élő francia-kanadai és *métis* lakosság számára is a politikai részvételre. Aki később érkezett, az hat hónap elteltével kapta meg az állampolgári jogokat. Adót ekkor még nem volt kötelező fizetni, de fel lehetett ajánlani adományokat a kormányzat működési költségeinek fedezésére.²⁹ Az alkotmány intézkedett a földszerzés feltételeiről is a régióban. Házaspárok maximum 640 *acre*-t, vagyis 260 hektár földet igényelhetek ingyen, az egyedülállók pedig 320 *acre*-t, vagyis 130 hektárt, ami jelentős vonzerő volt.³⁰

Az a politikai keret, amit 1843 nyarán kidolgoztak, az újabb telepeshullámok érkezését követően is fennmaradt. A népesség növekedése és a településhálózat kiterjedése miatt azonban egy idő múlva többen is a kormányzat átszervezését kezdeményezték. Először a háromtagú végrehajtó bizottság helyett egyetlen kormányzó választásáról döntöttek, majd 1845 júliusában arról, hogy a törvényhozó bizottságot egy képviselőház váltsa fel, minimum tizenhárom, maximum hatvanegy taggal. A testület felhatalmazást kapott arra, hogy anélkül is megváltoztathassa a törvényeket, hogy azokról népszavazás döntene.³¹ A módosítások értelmében megválasztották a kormányzót valamint a legfontosabb tisztségviselőket és hivatalnokokat.

Miközben az Oregon vidéken élők egy része az ideiglenes kormányzat kereteinek átalakítását tárgyalta, Missouri területéről közel kétezer telepes kelt útra több csoportban. Az első kettő létszáma megközelítette a háromszáz főt, a később indulók általában 150–200 fős szekérkaravánokba szerveződtek, de voltak ennél kisebb csapatok is. Érkezésük nyomán hamarosan megduplázódott az északnyugati régió amerikai lakossága és elérte a hatezer főt. Igaz, ez a terület nagyságához mérten még mindig nem volt sok, de már az amerikai kormányzat sem hagyhatta figyelmen kívül. Az 1844-es elnökválasztáson győztes, expanzió párti James K. Polk már az 1845 márciusában elhangzott beiktatási beszédében is jogot formált Oregon vidék egészére. Érvelése egyértelműen az amerikai küldetésstudatot tükrözte. „Kötelességem, hogy minden lehetséges alkotmányos eszközzel kinyilvánítsam és fenntartsam az Egyesült Államok jogát területünk azon részére, amely a Sziklás-hegységen túl fekszik. Oregon vidékére formált jogunk „nyilvánvaló és megkérdőjelezhetetlen”, s polgáraink már arra készülnek, hogy véglegesítsék ezt a jogot azáltal, hogy feleségeikkel és gyermekeikkel elfoglalják. [...] A világ látja bevándorlóink szor-

²⁹ Uo., 100–3.

³⁰ „Law of Land Claims,” in Brown, *Political History of Oregon*, 104.

³¹ „Organic Law of the Provisional Government in Oregon,” in Brown, *Political History of Oregon*, article 1, section 1, section 3, 164–65.

galmának békés diadalmenetét. Kötelességünk megfelelően megvédeni őket, legyenek szülőföldünk bármely részén is. Törvényeink erejét és a republikánus intézményeink jótétét ki kell terjesztenünk rájuk azokon a távoli területeken is, melyeket otthonukul választottak.”³²

Polk ugyanakkor hajlandó volt arra, hogy a korábban a Kanada és az Egyesült Államok között a Sziklás-hegységig meghúzott 49. szélességi fok legyen a Csendes-óceánig is a határ. „Mindeközben szentként kell tisztelni minden szerződésben vagy egyezményben vállalt kötelezettséget” – mondta.³³ Az amerikai állásfoglalás azonban így is kiváltotta a britek ellenérzését, főleg, mivel a szélsőséges expanzió hívei egészen az 54°40' szélességi körgig szerették volna a határt kitolni. A két kormány közötti heves vitákat követően végül 1845. december 2-án, a Kongresszushoz intézett első évi üzenetében az elnök azt javasolta, hozzák a britek tudomására, hogy élnek a közös birtoklásról kötött egyezmény felmondásáról szóló értesítés jogával.

Polknak egészen 1846 áprilisáig kellett várnia az amerikai törvényhozás beleegyezésére. A feszültségekkel teli vitát követően végül mérsékelt hangú döntés született, mely mindkét kormányt arra szólította fel, hogy békésen rendezzék a kérdést.³⁴ A tárgyalások folytatódtak és végül a britek elfogadták a 49. szélességi kört határként, de Nagy-Britanniához tartozónak nyilvánították Vancouver szigetének egészét és biztosítani kívánták hajózási jogukat a Columbia folyón. Az amerikai Szenátus a szerződés elfogadására tett javaslatot, azzal a módosítással, hogy a Columbia folyó brit hajózási joga ideiglenes legyen. Az egyezményt végül ezzel a változtatással ratifikálták 1846. június 15-én.³⁵ A megállapodás értelmében több mint 742000 négyzetkilométer került az Egyesült Államok birtokába. Az USA így olyan mértékű geopolitikai győzelmet könyvelhetett el, melyet tényleges jelenléte nem támasztott alá, hisz, ahogy fentebb említettem, ekkoriban mindössze körülbelül hatezer amerikai élt a régióban.

Az a tény, hogy a közel harminc évig tartó határvita végül békés megoldással zárult számos bel- és külpolitikai tényezőnek volt köszönhető. A brit kormány főleg belpolitikai kérdések miatt kényszerült gyors megoldásra. Az 1840-es években Írországot sújtó burgonyavész és éhínség, a gabona törvények visszavonása körül folyó viták és az egyre feszül-

³² „Texas and Oregon, Extract from Polk's Inaugural Address. March 4, 1845,” in Commager, *Documents of American History*, 308–9.

³³ Uo., 309.

³⁴ David M. Pletcher, *The Diplomacy of Annexation: Texas, Oregon and the Mexican War* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1973), 32.

³⁵ „The Oregon Treaty,” in Commager, *Documents of American History*, 311–12; Clark, *Eden Seekers*, 187–88; Pletcher, *Diplomacy of Annexation*, 413–14.

tebbé váló belpolitikai helyzet az amerikaiakkal történő megegyezés irányába mozdította el a kormányt. A brit közvéleményt nem igazán érdekelte Oregon távoli vidéke, a Hudson-öböl Társaság vezetőit pedig könnyen meg lehetett győzni, miután biztosították számukra a hajózás feltételeit a Columbia folyón és jogaikat az USA-nak átadott területen.³⁶ Az Oregon-ösvényen érkező amerikai telepesek ezreit látva a Társaság helyi vezetői, köztük McLoughlin, még azelőtt döntöttek három kereskedő állomás (Fort Boise, Fort Hall és a központ, Fort Vancouver) felszámolásáról és északabbra költöztetéséről, mielőtt a határvita eldőlt volna.³⁷

Az amerikaiak esetében egy külpolitikai kérdés, az 1846 tavaszán elkezdődött mexikói háború volt az, ami siettetette a megegyezést. A kormány szerepét azonban hiba volna túlértékelni. Hiszen a nyugati terjeszkedés más színtereihez hasonlóan Oregon vidéken is azok az amerikai telepesek voltak a területszerzés kezdeményezői, akik oda bevándoroltak. A kormány inkább csak követte őket.

Kedves Tanár Úr! Kedves Gyuri!

Bízom benne, hogy hamarosan eljutsz Oregonba, vagy a kanadai-amerikai határ északi oldalára, Winnipegbe, ahol egyszer már közösen is jártunk. Jó egészséget, sok izgalmas utazást és intellektuális kalandot, boldog születésnapot kívánok!

³⁶ A Hudson-öböl Társaság 1845 augusztusában csatlakozott az ideiglenes kormányhoz, de az Oregon-szerződés aláírását követően, 1848-ban kivonult Oregonból. Központjukat a British Columbia területén lévő Fort Victoriába tették át. Az USA végül 650000 dollárt fizetett a Társaságnak kárpótlásként az Egyesült Államok területén maradó tulajdonáért és épületeiért. Pletcher, *The Diplomacy of Annexation*, 588.

³⁷ Hawgood, *America's Western Frontiers*, 150.

„MORE OF SEALS”³⁸ – INUIT-REPRESENTATIONS IN *THE TRAGEDY OF MAN*

KATALIN KÜRTÖSI

I first met György Szőnyi in 1969, during university choir rehearsals. Though he was still a high school student, he was a welcome addition since we had fewer people for male parts than needed. Ever since, we have been sharing not only academic but also cultural interests and activities, including a passion for classical music, theatre, and disseminating information about Hungarian literary masterpieces to foreign audiences. In this short article, I wish to focus on a gem of Hungarian culture and its representation of a particular group in northern Canada.

Imre Madách (1823–1864) started to work on the final version of his 'dramatic poem' of humanity in his very remote home, Alsósztrégova, in 1859, exactly ten years after the defeat of the Hungarian war of independence. The writer himself was actively participating in the war against Habsburg rule and was imprisoned for almost a whole year in various prisons after the defeat. It was in prison in 1853 that he started to work on what became *The Tragedy of Man*, writing two more versions in the second part of the 1850s.¹ Like most mid-19th-century Hungarian intellectuals, he was well-educated, spoke several foreign languages (German, French, English, Latin, Greek, Slovak), played the piano, studied painting, was active in sports and had a remarkable collection of books, including those by French and German philosophers like Charles Fourier, Kant, Hegel, Humboldt, Schopenhauer and others. He followed the main issues of his times, including the discourse about materialism and idealism.² One influential book on these topics was *Force and Matter* by Ludwig Büchner, published in 1855.

The Tragedy of Man is among the most precious works of Hungarian culture – a very complex one – provoking long discussions about its ideas on religion, society, human history as well as its 'stageability'. Dozens of monographs and scholarly articles are devoted

³⁸ Imre Madách, *The Tragedy of Man*, trans. George Szirtes, introd. George F. Cushing, ill. Mihály Zichy, 6th ed. (Budapest: Corvina, 2009), 267, 247 (hereafter referred to as *TM*).

¹ Madách Imre, *Az ember tragédiája: Drámai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás*, kiad., jegyz. Kerényi Ferenc (Budapest: Argumentum, 2005), 807, 657, (hereafter referred to as *SzKŰ*).

² For more details about these influences, see Dieter P. Lotze, *Imre Madách* (Boston: Twayne Publishers, 1981), 74–104.

ed to its analysis from various perspectives. It has been translated into several languages and has inspired many artists. Staging the fifteen scenes or playing one of the leading roles – Adam, Eve, Lucifer – have been the greatest challenges for theatre people in Hungary, and even abroad. The new National Theatre of Hungary was inaugurated with János Szikora's *mise-en-scène* of Madách's masterpiece on March 15th, 2002.

The structure of the play is anything but typical of the age when it was written. It is divided into fifteen scenes (no acts are indicated). The first is about Creation, the second is set in Paradise, the third, after the Fall, outside Eden, at the end of which Lucifer casts a spell on Adam and Eve: they “will see unto the end of time/ As in a dream, in fleeting images” (*TM*, 50). The scenes that follow depict milestones in human history – in Egypt, Greece, Rome of the antiquity, Constantinople, Prague, Paris, and London. Adam, the protagonist (although some critics argue that Lucifer is the main character), appears as a young Pharaoh, as Miltiades, as Sergiolus, the Roman nobleman, Tancred, the head of Crusaders, Kepler and Danton, while in 19th-century London he is Adam again, a “man of mature years” (*TM*, 171). Scene XII is set in a Phalanstery, Scene XIII in Space where Adam is a very old man. The penultimate scene shows “Eskimo-land”³ with Adam as “a broken old man” (*TM*, 241), signifying the end of the dream. Scene XV leads us back to where the heroes fell asleep, outside Eden. It is Scene XI that is set in Madách's age: as in previous historical scenes, Adam is enthusiastic at the beginning (“This is the world I always hungered for”, *TM*, 171) but the *danse macabre* at the end sobers him: he has to realize that capitalism and modern industry do not offer a solution to mankind's problems. The following three scenes – featuring Luther, Plato and Michelangelo deprived of their names and identified by numbers only – (the latter doomed to making chair legs at the Phalanstery), forecast future possibilities. In Scene XIII Adam and Lucifer are flying in space, the Spirit of the Earth reminding man about the limits of his choices. It is in the last scene of this sequence of pessimistic forecasts concerning the future that Adam finds himself in a “barren, mountainous landscape, covered in snow and ice ... The light is dim. In the foreground we see a few stunted birches, and, between a juniper and a dwarf pine, an Eskimo hut” (*TM*, 241).

As a researcher of the Canadian culture, I have a special interest in tracing what sources Madách could rely on when creating this important scene – I consider it important because the playwright refers to issues that now would be defined as 'environmental' and also because it is at the end of this very scene that Adam has to wake, since

³ When speaking about the play by Madách I will use “Eskimo” – as it was generally accepted in Europe in the age of Madách – but I am fully aware that in our days this label is not accepted any more.

his dream into the future has reached its end-point. The whole play contains 4117 lines. This scene (XIV) has only 179 lines, so it is one of the shorter scenes (the longest one, 592 lines, is set in mid-19th-century London.) As in the other scenes, the main characters are Adam and Lucifer. An Eskimo appears later in the scene and, Eve, as the Eskimo's wife, appears at the very end to welcome the visitors.

Adam, an old man walking with a stick and discouraged by the cold, dark and snowy environment, asks Lucifer to lead him to sunny parts with palm trees. Lucifer explains to him that they are at the Equator, so Adam has to realize that the Earth is cooling down, it is but "a monstrous grave" (*TM*, 241) of humanity. The only survivor they can find is the Eskimo coming out of his tiny hut, ready to hunt seals. For Adam, he is a "stunted shape", a "strange deformity". He cannot accept that the Eskimo is "the heir to my estate" (*TM*, 243). The Eskimo, on the other hand, takes them for gods, but does not know if they are good or evil, so he wants to flee but Lucifer prevents his escape.

Eskimo *falling to his knees*

Have mercy on me!

I promise I will sacrifice to you

The first seal that I catch, if you don't hurt me.

Lucifer

What right have you to sacrifice the life

Of that poor seal in order to save your own?

Eskimo

Because I'm stronger; I look around

And see the fish consume the worm,

Seal eat the fish, and I the seal. (*TM*, 243)

The Eskimo's argument pushes Lucifer into philosophizing about the importance and influence of physical well-being, particularly having sufficient quantities of food, at turning points in human history. Adam cannot bear Lucifer's reasoning and asks the Eskimo if there are others like him around.

Eskimo

Oh many indeed, more than I could count

On all my fingers. But even though I beat

My neighbours' head in, it is pointless,

New settlers will keep coming, seals are few.

If god you are, I beg you, do this for me,

Let there be less of men and more of seals. (*TM*, 247)

This brutal statement is more than what Adam can bear. He wants to leave and does not wish to meet the Eskimo's wife but then he realizes that she is Eve. Adam wants to return from the future to the moment when he fell asleep.

The above brief overview and quotations show that the Eskimo scene is not only desolate but dystopic. Lotze (91, 96) argues that it is nihilistic. Like some other poets in early 19th-century Hungary (e.g. Mihály Vörösmarty, Péter Vajda), Madách was greatly influenced by theories about entropy, especially by Charles Fourier's *Théorie de l'unité universelle* which predicted the cooling down of the solar system (*SzKK*, 783). Károly Nendtvich, a pioneer of industrial chemistry in Hungary, published a book in 1851 discussing the future of the Earth from a geological point of view, claiming that phenomena of the polar circles would slowly move to the South, covering the hot deserts with eternal ice (this idea appears in some poems by Madách, too – *SzKK*, 781). Madách shared and integrated the concerns of his contemporaries about man's position in the universe, about free will, about theological questions. In Lotze's view, "Lucifer serves as Feuerbach's spokesman throughout the play" (90). Madách, however, was influenced not only by major philosophical and scientific works of his age, but also by important works of world literature, including the Bible, Plutarch (?), Milton, Goethe, as well as French, English, and German Romanticism. The parallels with Milton's *Paradise Lost* and Goethe's *Faust* are obvious and frequently referred to – less widely known are the similarities with Victor Hugo's *La légende des siècles*, including visions of the future.⁴

As far as the Inuit scene is concerned, it might be based on an article published in March 1837 in one of the very first issues of *Atheneum*, a popular paper appearing twice a week, which most probably relied on articles on the same topic in Western European papers (*SzKK*, 790). "The Eskimos"⁵ gave readers information about their life and habits, stating that they were created as humans but died as beasts (ibid.). Another source of information about life and inhabitants close to the North Pole was *Kraft und Stoff* by Ludwig Büchner⁶: The German philosopher wrote about Greenlanders in the chapter "Die Gottesidee" (*SzKK*, 791). A further German work that Madách may have used was *Demok-*

⁴ For a more detailed elaboration on the literary influences see Lotze, *Imre Madách*, chap. 5 and 6.

⁵ The word "Eskimo" was first printed in Hungarian in 1802 according to the etimological dictionary of the language – most probably it was a loan-word from German – and two years later one of the leading poets used it in a literary text.

⁶ Lotze (*Imre Madách*, 91–2) summarizes it as follows: "Büchner's very successful book is a popular summary of the basic ideas of materialism. The author tried to demonstrate through many examples that our universe was not created or maintained by any divine power. The world of matter is infinite and is subject only to the inherent laws of nature. There is not force outside matter."

ritos (1832–1835) by Karl Julius Weber which described how Lapps and Greenlanders welcomed guests (SzkK, 794).

It is obvious that Madách had neither first-hand nor second-hand information about the Inuit. He was relying on various sources popular in his age. These works passed on some basic facts about life above the Arctic Circle, including a few anthropological features, but their main concern was creating possible scripts for changes in nature and the impacts of these changes a hundred years later. Experts of *The Tragedy of Man* usually elaborate on the intellectual and philosophical forerunners of this unusual mid-19th-century play. The question still remains of why the pessimistic/nihilist/dystopic penultimate scene is located on 'Eskimo-land' and not in Greenland or some other place on Earth.

I propose that the playwright was greatly influenced by a sensational story of his own age, namely the reports about the Franklin expeditions.⁷ Hungarian newspapers and journals in the 1840s and 1850s also published articles about the unimaginable hardships that members of the Franklin expeditions and of the other expeditions searching for them had to endure. An article published in 1843 about 'Eskimos' is a short description of their conditions of life: The tallest willow and birch are but two feet high above the frozen ground, the people live on fishing and hunting, eating meat that is half rotten, half frozen, half dried; for dessert they have lichen, and they drink melted snow or the lard of fish. They wear the fur of wild animals. They have the look of animals. Their life is full of misery, but they seem to be satisfied with it⁸ (*Hon és Külföld*, 1843–11–14). The stage instructions and dialogues of Scene XIV show several minute details that evoke the descriptions of the article published anonymously. Twelve years later another article came out – this one, however, referred to the Franklin expeditions. In the mid-1850s Madách was already working on *The Tragedy*... and, apparently, a relatively detailed description of hardships the expedition had to face was welcome when composing the scene of utter desperation. In *Vasárnapi Újság* Virgil Szilágyi wrote about the place where Franklin was lost many years before.⁹ He also mentions that several expeditions had been trying

⁷ Even our own age is very much interested in the topic of the Franklin expeditions – a series, *The Terroris* based on it.

⁸ „A legmagasabb fűz és nyírfa két lábnyira emelkedik a fagyos földből [...] [ez a 'népfaj'] halászatból svadászatból él, félig rothadt, félig fagyott, félig aszalt húst eszik, zuzmót rágcsál csemegéül, s hóvizet, halzsirt iszik reá. E vad bőrbe burkolt emberek tekintete inkább állati, s életök nyomorult tengés az igaz, de meg vannak elégedve.” („Az eszkimó faj,” *Hon és Külföld: Toldalék Múlt és Jelenhez*, November 14, 1843, 91, accessed August 19, 2022, https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/HonEsKulfold_1843/?query=eszkim%C3%B3&pg=368&layout=

⁹ „Itt téved el a jéghegyek és zátonyok tengerszorosain sok év előtt Franklin az angol tengerész. Azóta többen indultak ennek is fölkeresésére, bár hasztalanul. Maguire kapitány 1852-ik év aug. havában indult

to find the survivors, including Captain Maguire who went in the HSS Plover to visit the Eskimos in August 1852. In the Eskimo village, he found igloos. The article gives a reliable description of igloo-making and continues with a description of Inuit staples: dried wild goose meat, raw fish, fish-lard, and seal-tail were offered to the visitors. Again, we can find exact references to the information the article provides in the scene by Madách. The reports about expeditions trying to find the Northwest Passage served as suitable starting points for Madách envisioning a miserable future and the Eskimos were but personifications of the danger mankind had to face. These considerations can explain the negative and frustrating image of the Eskimo world in Scene XIV of *The Tragedy of Man*.

This monumental play presented a challenge for visual artists, as well: How to represent the historical and visionary locations on stage in set and costume design? The solutions are wide-ranging, from historical “realism” to abstract representation or projected pictures on stage. Being a key work of Hungarian culture, several editions of *The Tragedy of Man* are illustrated with pictures. The first, and still best-known and most popular drawings, were made by Mihály Zichy (1827–1906), the “Hungarian Gustave Doré” (Théophile Gauthier’s phrasing cited in *TM*, 267) in the mid-1880s, starting with fifteen pictures, and adding five more later. They were first exhibited in 1886 and published two years later. Zichy lived and worked in Paris between 1874 and 1879, so he had first-hand information about French art and literature. He was particularly attracted to visionary ideas on canvas. In the early 1880s he made illustrations for Goethe’s *Faust* and Lermontov’s *Demon*. With several years’ break, he spent almost half a century in Saint Petersburg, working as a court painter. As Falus points out, Zichy “was always careful to represent a given period with historical precision and his illustrations testify to a profound knowledge of history, ethnography, and art” (in *TM*, 270). Examining his illustration of the Eskimo scene, however, we note that Zichy shows the Eskimo in “Nordic” fur coat and boots, but the characters are depicted standing in front of a teepee, a “Indian” tent, and not an igloo! Apparently, even in the mid-1880s European artists did not have access to authentic pictures of life in the North (while they could see paintings of Indians and their camps). So Zichy’s illustration is only partly accurate – and this fact is all the more disturbing, since his pictures were used for stage representation in the late 19th-century.

el Plover hajón, hogy meglátogassa az eszkimókat. [...] Mindjárt másnap el is ment Maguire, orvosával az eszkimófaluba. A kunyhók itt sajtóságosan vannak építve. Jégtáblákat, hógöngyölegeket raknak egymásra, építés közben folyvást öntözvén olvasztott hóvízzel, hogy összefagyjanak. [...] Aszalt ludhussal, nyers hallal, halzsirral és félig rothadt fókafarkkal [...] kínálták meg a vendégeket.” (Virgil Szilágyi, „Eszkimo király: Népismergetető életkép,” *Vasárnapi Újság*, May 27, 1855, 166, accessed January 8, 2021, https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/VasarnapiUjsag_1855/?query=eszkim%C3%B3&pg=169&layout=s).

In the interwar period new approaches appeared in set designs for Madách's play, as Mária István's survey points out.¹⁰ Concerning Scene XIV, she reveals that Benedek Baja's colourful design for a performance in 1926 featured a simple symmetrical stage evoking symbolism and expressionism, including a half circle suggesting a rising sun on one side and another half circle for the igloo on the other, the two connected with a rainbow. *Irodalmi Magazin* devoted a special issue to *The Tragedy of Man* in 2020 with several short articles and a well-chosen collection of pictures, including book illustrations. Of the latter, I wish to mention a drawing by Szeged-born János Kass (made in 1980, after the publication of the *Tragedy* illustrated by him) – whom, I am sure, György Szőnyi knew and liked. It shows a dark sun-disk in the background and a male figure sitting on a scaffold-like structure, evoking Rodin's *The Thinker*.

I am certain that György Szőnyi has seen several stagings of *The Tragedy of Man* so hopefully these remarks about one particular scene of the philosophical play by I. Madách will cast a different light on his memories of the performances.

¹⁰ Mária István, „Az ember tragédiájátlátványvilága,” accessed August 19, 2022, http://mek-oszk.uz.ua/01900/01925/html/menu_hu/scene_hu/index.html; for Benedek Baja, see Székely György, főszerk., *Magyar Színművészeti Lexikon*, (Budapest: Akadémiai, 1994), accessed August 19, 2022, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/29.html>.

“WITHIN HER BOSOM IT SHALL DWELL” – REMEMBRANCE AND SHAKESPEARE’S *VENUS AND ADONIS*

ESZTER LÁNCOS

*“Death makes no conquest of this conqueror,
For now he lives in fame, though not in life.”
(Richard III, 3.1.87–88)*

TRAGICALLY MISREPRESENTED?

I was planning “to begin with the beginning” as Lord Byron did and Antal Szerb after him, following the poet’s good example. Shakespeare’s *Venus and Adonis* spans the course of one day, gradually proceeding from the morning the goddess decides to chase the boar-chasing Adonis to the morning she discovers his gored corpse. It seemed logical to follow the chronological order of the storyline in my analysis; at first. The more time I spent thinking and writing about the poem, however, the clearer it became that I needed to start writing at the end, contemplating Adonis’ death. Although his tragedy is foreshadowed earlier in the poem, the part that intensely concerns itself with his death starts with Venus discovering the dead body and ends with her leaving for Paphos: 165 lines altogether. A 165 is a modest number compared to the preceding 1029, the number of lines in which the story of a conflicting relationship unfolds, deploying all that humour and eroticism the poem is famous for. Why does this paper still focus on the last scene in which Venus is lamenting her lover’s death, whose body – as is the general view – turns into a flower?

Before answering this question, it seems necessary to remind ourselves of the poem’s Renaissance reception history. Published in 1593, Shakespeare’s *Venus and Adonis* swiftly became “the bestselling volume of single-authored poetry of the Elizabethan age.”¹ It excited the Elizabethan’s imagination to such an extent that their persistent enthusiasm created the need for “16 editions before 1640.”² Men viewed the poem as a guide in their courting practices, a fact known to us from a handbook of good manners reporting

¹ Jonathan Bate, “Shakespeare’s Lovers”, Transcript of Lecture, Gresham College, London, January 23, 2018, 1.

² Raphael Lyne, “Texts, Editions, Reception of Shakespeare’s *Venus and Adonis*,” in *The Complete Poems of Shakespeare*, eds., Cathy Shrank and Raphael Lyne (London / New York: Routledge, 2018), 23.

gentlemen keeping a copy of *Venus and Adonis* “even in their naked bosoms.”³ The *Parnassus Plays* (1597–1603) mention the poem along with *Romeo and Juliet*, and one of the characters even promises to keep it in his bed to “worship sweet Mr Shakespeare.”⁴ That *Venus and Adonis* was also the poem that presented an Adonis for whom love was a nuisance and who was reluctant to stay with Venus, was either overlooked or perceived as a matter of laughingstock in 17th century England. That his constant complaining may not have only been the comical result of being inexperienced in love but possibly a perspicuous effect of his ambitions, floating away from him with every minute he spent with the goddess, was given little attention. Shakespeare’s contemporaries were ignoring the fact the same way as Venus did. Although criticism has somewhat changed this tendency since then, the poem is still generally viewed as a humorous piece drenched in love.

This study’s aim is not to doubt that the poem has rightfully earned its place in the steamily erotic section of Renaissance literature but to place some of its more obscure parts under the lens to see what is to be gained by observing them. There is an unasked question hovering above the events of the poem, and the problem it contemplates culminates in the last 165 lines. The question could be phrased as follows: “How is it possible to live even after one’s death?” The two protagonists have different answers to the question, which affects their attitudes to love as well. The goddess of love tries to persuade Adonis to beget children who would remember him and in whom he could continue living, while Adonis wants to become a hunter and a warrior to gain glory and fame. The first approach to symbolic living involves leaving behind one’s “lance”,⁵ “battered shield”⁶ and “uncontrolled crest”,⁷ while the other demands perfect mastery of them. In Venus’ version, Adonis would be a “prisoner in a red-rose chain”⁸ like the god of war, Mars before him; in the second, he should show bravery in hunting to make him worthy of being remembered by posterity. At the end of the poem, Venus becomes the first person to mourn Adonis and the first poet to sing his life, pouring her memories of him into form: a development neither of them wished for. Remembered by Venus as a flower of love in a 17th century poem revisiting the Ovidian Venus and Adonis story, Adonis seems to have

³ Ibid., 25.

⁴ Bate, “Shakespeare’s Lovers,” 1.

⁵ This citation, as well as all successive citations from Shakespeare’s *Venus and Adonis* are from the following edition: William Shakespeare, “Venus and Adonis,” in *The Complete Poems of Shakespeare*, eds. Cathy Shrank and Raphael Lyne (London and New York: Routledge, 2018), line 103.

⁶ Shakespeare, “Venus and Adonis,” line 104.

⁷ Ibid., line 104.

⁸ Ibid., line 110.

failed in his quest to gain glory both within the realms of literature and in the real world. Or did he? Did Venus violently misrepresent him after his death, or did she make a compromise to symbolically fulfil both desires? This essay examines the iconography of the protagonists' opposing views concerning life after death, the consequences of those views on how Venus and Adonis view love, and the significance they have on how Adonis is remembered.

LOVE OR HUNT

Venus has an extended repertoire of courting techniques. Resulting from the high intensity of her words and gestures, critical understanding of her character ranges from what we could call "a comical desperate woman in love" to "a vampish manipulator of innocent youth." No critic doubts that what she wants is love, requited or at least consummated, and that she desires it so much, it makes her completely miserable. She is "sick-thoughted"⁹ already at the very beginning of the poem, at dawn, implying a sleepless night spent tossing and turning. She is running through the fields looking for Adonis and on finding him, she, "like a bold-faced suitor 'gins to woo him"¹⁰. Loveable and laughable, she calls Adonis "Thrice fairer than"¹¹ herself, "The field's chief flower",¹² a "Stain to all nymphs."¹³ She claims he is "more lovely than a man",¹⁴ what is more, "More white and red than doves or roses are."¹⁵ Venus flatters, begs, invites and touches; she snatches Adonis from his horse and carries him as she would carry a little boy to lay down with her. She initiates kisses and all kinds of positions and gestures and tries to persuade Adonis to do the same.

To her great disappointment, however, Adonis is reluctant. He "smiles in disdain",¹⁶ jumps out of Venus' way and winks at her instead of giving her the promised kiss.¹⁷ At times he expresses himself as a boy would: "You hurt my hand with wringing. Let us

⁹ Ibid., line 5.

¹⁰ Ibid., line 6.

¹¹ Ibid., line 7.

¹² Ibid., line 8.

¹³ Ibid., line 9.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., line 10.

¹⁶ Ibid., line 291.

¹⁷ Ibid., line 90.

part."¹⁸ Trying to understand his behaviour, she suggests that he might be afraid of being seen: "Be bold to play, our sport is not in sight."¹⁹ Then she urges him to "Make use of time, let not advantage slip."²⁰ Later she accuses him of being like Narcissus, in love with his own image: "Is thine own heart to thine own face affected?"²¹ She cannot comprehend why he is not stimulated by her charms: "having no defects, why dost abhor me?"²² She finds this possibility so incomprehensible that she even enumerates the "defects" she does not have, and the charms she has in no less than 24 lines. This "proclivity for self-praise" is what Cantelupe calls one of "Shakespeare's most happy touches."²³ Despite all of Venus' efforts, however, Adonis is unmoved, and aptly and unkindly, he makes his point: "Fie, no more of love! ...I must remove."²⁴ When even his stallion leaves, without which he cannot go hunting, he completely forgets courtesy toward the goddess: "Give me my hand",²⁵ "let go, and let me go,"²⁶ "my horse is gone, / And 'tis your fault I am bereft him so."²⁷ What are his reasons for behaving so? Is the answer truly as clear-cut as Cantelupe artfully claims that Adonis is "manifesting the ridiculous naivete and annoying priggishness that accompany virtually complete disinterest in and ignorance of love and sex"?²⁸ What else does Adonis say apart from the occasional impudences?

In fact, what he says should not come as a surprise to Venus, as the Adonis she stops at the beginning of the poem is Adonis the hunter who is in the middle of a chase. "Hunting he loved, but love he laughed to scorn"²⁹ – his preference seems to be common knowledge, and he himself reaffirms it when he says: "I know not love... nor will I know it, / Unless it be a boar, and then I chase it."³⁰ Hard as it is for Venus to accept, Adonis' immunity to her charms is rooted not in unsuitable circumstances or that he would not find her attractive but in his deep desire for boar hunting. The problem is that "he

¹⁸ *Ibid.*, line 421.

¹⁹ *Ibid.*, line 124.

²⁰ *Ibid.*, line 129.

²¹ *Ibid.*, line 157.

²² *Ibid.*, line 139.

²³ *Ibid.*, line 143.

²⁴ *Ibid.*, lines 185–86.

²⁵ *Ibid.*, line 373.

²⁶ *Ibid.*, line 379.

²⁷ *Ibid.*, lines 380–81.

²⁸ *Ibid.*, line 145.

²⁹ *Ibid.*, line 4.

³⁰ *Ibid.*, lines 409–10.

can, she cannot choose but love.”³¹ Their opposing attitudes remain opposing throughout the poem and “constitute the central ‘action’.”³² Becoming involved in love would distract Adonis from his most desired goal, killing a wild boar, an act symbolic of what he truly wishes to achieve. Rebhorn remarks that “works in the heroic tradition all involve an opposition between a life to be spent in unremitting toil for an often elusive future goal... and a life to be spent in a warmly protective environment of pleasure and ease.”³³

But why does Adonis insist on boar hunting, instead of turning toward “the timorous flying hare”,³⁴ “the fox”³⁵ or “the roe”,³⁶ prey that Venus suggests as less dangerous alternatives? What does the boar hunt signify and how does it affect Adonis’ attitude towards Venus?

HUNTING THE BOAR

Shakespeare’s version of the Venus and Adonis story begins with a hunt. Before it is interrupted by Venus, however, the time of day is artfully described: “Even as the sun with purple-coloured face / Had taken his last leave of the weeping morn.”³⁷ It is dawn, the traditional time of day for hunting, and it is the “Rose-cheeked Adonis” who hurries “to the chase.”³⁸ Interestingly enough, the description does not recall what is known to be Shakespeare’s direct source, Ovid’s *Metamorphoses*, Book X., but another famous work, Homer’s *Odyssey* and the boar hunt on Mount Parnassus: “But as soon as early Dawn appeared, the rosy-fingered, they went out to hunt [...] Now Helios was just striking on the fields, as he rose from softly-gliding, deep-flowing Oceanus.”³⁹ The Parnassian hunt continues as follows: “Now nearby a big wild boar was lying in a thick lair [...] first of all Odysseus rushed forward, raising his long spear in his stout hand, eager to stab him; but the

³¹ Ibid., line 79.

³² Donald G. Watson, “The Contrarities of *Venus and Adonis*,” *Studies in Philology* 75, no. 1 (1978): 33.

³³ Wayne A. Rebhorn, “Mother Venus: Temptation is Shakespeare’s *Venus and Adonis*,” *Shakespeare Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews* 11 (1978): 10.

³⁴ Shakespeare, “*Venus and Adonis*,” line 674.

³⁵ Ibid., line 675.

³⁶ Ibid., line 676.

³⁷ Ibid., lines 1–2.

³⁸ Ibid., line 3.

³⁹ Homer, *The Odyssey*, trans. A. T. Murray (Cambridge, MA / London: Harvard University Press / William Heinemann, Ltd., 1919), 19.427–34, Perseus Digital Library, accessed August 19, 2022, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0136%3Abook%3D19%3Acard%3D405>.

boar was too quick for him and struck him above the knee."⁴⁰ Hollingsworth points out that in the entirety of the Homeric epics this is the only incident that shows Odysseus injured.⁴¹ The great hero, always bringing his fights to victory, could not defend himself against the boar's tusk. That boar hunt is dangerous is stamped into the cultural memory of peoples who hunt this beast; even in Hungary, the deaths of Miklós Zrínyi and Saint Prince Imre, both gored by a boar, are well-known tragedies.⁴² The poem's first two lines, by alluding to the opening lines of the Homeric story telling the events on Mount Parnassus, remind the reader of that danger and foreshadow a possible tragedy.

In his essay "Love, Death and the Hunt in *Venus and Adonis*", Farrel presents Adonis as someone who is "obsessed with the hunt",⁴³ who wants to become "the master killer",⁴⁴ while the boar is "his final adversary... death itself",⁴⁵ because what he wants is "apotheosis."⁴⁶ Although Farrel has a point in claiming that the poem thematizes "mortality and grief"⁴⁷ and that it exhibits "crucial fantasies of immortality",⁴⁸ Adonis' attempt to kill the boar can be duly interpreted as a young man's attempt to gain worldly glory; that is, a symbolic triumph over death not because, or not solely because he views the boar as a symbol of death, but because he would be known a master-fighter, and his glory would be sung by a poet. His ambition is not so much about who defeats whom, playing a game of "kill or be killed"⁴⁹ by the boar but rather about securing fame. Fame provides one a symbolic life after the unavoidable seizure happens. To achieve fame, one's life needs to meet three criteria: "great deeds, a record of them, and remembrance by posterity."⁵⁰ For Adonis the boar hunt symbolizes training, the first step toward military glory. Surviving a boar hunt is not evident; it is an achievement, as even experienced warriors

⁴⁰ Homer, *Odyssey*, 19.439–51.

⁴¹ Cole S. Hollingsworth, "A Dangerous Game: Boar Hunting Symbolism from the Ancient Greeks to Romans," (Research Seminar Paper, Eau Claire: McIntyre Library, University of Wisconsin, 2018), 10, accessed September 11, 2022, <https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/79133?show=full>.

⁴² I owe this remark to dr. Miklós Péti, who kindly reminded me of the fact.

⁴³ Kirby Farrell, "Love, Death and the Hunt in *Venus and Adonis*," in *Play, Death, and Heroism in Shakespeare* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1989), 117.

⁴⁴ *Ibid.*, 117.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (New York: Cambridge University Press, 2011), 29.

are known to have received injuries or died in the process. However, if boar hunting is indeed so dangerous, why does Adonis stubbornly cling to it? "Hunting", wrote Xenophon in his *Cynegeticus*, was supposed to be an "excellent training in the art of war [...] Our ancestors knew that hunting was the source of their success over their enemies and made the young men practice it."⁵¹ As Szőnyi points out, "cultural representations are at the same time the representations of cultural traditions."⁵² Considering this, the boar hunt can be viewed not only as a symbol of death, but as the cultural representation of the quest for glory in the poem. Being undefeated, however, is not the touchstone of bravery and it is not among the requirements for attaining glory. Most great warriors fight a final combat in which they, after many victorious fights, are overcome by their opponent. The example of great warriors before him shows Adonis the way toward fame, the way to keep his name alive forever.

In the National Museum of Athens stands a stunning piece of artwork, the *Anavysos Kouros*, the sculpture of the glorious and brave soldier par excellence. This claim needs an immediate correction, as the sculpture put on display is not an artwork but the cenotaph of a young Athenian warrior from the 6th century BC. The sculpture of Kroisos is carved from marble and has traces of red paint on it. It displays a muscular, young nude warrior, standing proud and brave, ready to act, with an archaic smile on his face. It is placed on a pedestal displaying the epitaph inscription, which is phrased as follows: "Stay and mourn at the tomb of dead Kroisos | Whom raging Ares destroyed one day, fighting in the foremost ranks."⁵³ Although the sculpture is one of many in the line of kouros figures, the cenotaph is impressive and touching in a unique way. It is the result of a family's attempt at creating a tangible and readable reminder of their beloved son and brother, both on a personal and a social level. Nagy points out that "in Archaic Greek thought [...] the death of a young man is not merely a tragedy, but the fulfilment of the *condition humane*. Being a warrior is a man's fate [...] A thought that served as a starting point for his loved ones when they created his cenotaph. This thought made them capable of overcoming their grief and create the cenotaph for the immortalization of the youth'

⁵¹ John Kinloch Anderson, *Hunting in the Ancient World* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1985), 17–8.

⁵² György Endre Szőnyi, "A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása," in *Társadalmi változások – nyelvi változások Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében, A XXII. MANYE Kongresszus előadásai Szeged, 2012. április 12–14.* (Budapest / Szeged: MANYE / Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2013), 65, (the citation is translated by the author of this paper).

⁵³ Translated by Jeffrey A. Rydberg-Cox, accessed August 19, 2022, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Athens%2C+NM+4754&object=Sculpture>.

figure."⁵⁴ The figure of the slain warrior Kroisos, powerful and impressive, recalls the image formed in our minds while reading Venus' outburst to Adonis:

Fie, liveless picture, cold and senseless stone,
Well-painted idol, image dull and dead,
Statue contenting but the eye alone
Thing like a man, but of no woman bred.⁵⁵

Venus says these words early in the poem, long before Adonis dies. She is projecting forward the image of a future possible kouros figure, a cenotaph sculpture of a young and brave warrior. Naturally, nothing could be further from this paper than suggesting that Shakespeare have seen kouros figures and he wrote these lines with those in mind. Looking at the matter from a different perspective, however, it can be argued that the lines describing a "Well-painted idol" behave like images that "resemble nomads in the sense that they take residence in one medium after another."⁵⁶

Venus' words suggest that she knows exactly what Adonis is after: glory and fame attained in combat. She probably has known it from the beginning, and that is why she argues for a different way of immortality Adonis could achieve:

By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live, when thou thyself art dead;
And so in spite of death thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive.⁵⁷

For someone who wants a lover, her argument completely makes sense; what could she do with a piece of "cold and senseless stone"? In what way is it useful for her if he dies being brave? But Adonis knows very well that "fame is a secular form of self-immortalization, and it has a great deal to do with the image that a person creates of himself";⁵⁸ and the image he wants to create is that of the brave warrior, not the beautiful lover of a

⁵⁴ Árpád Miklós Nagy, "Kroisos: Egy athéni ifjú síremléke," in Judit Horváth, ed., *Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képből* (Budapest: Gondolat, 2015), 141, (this and all following citations from the study are translated by me).

⁵⁵ Shakespeare, "Venus and Adonis," lines 211–14.

⁵⁶ Hans Belting, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology," *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 310.

⁵⁷ Shakespeare, "Venus and Adonis," lines 171–74.

⁵⁸ Assmann, *Cultural Memory*, 23.

goddess. He wants to be remembered as a soldier, fighting in the front lines and not as "the field's chief flower."⁵⁹

DEATH

Death, the exact time of which nobody knows, ends all plans and ongoing activities. Still, what some people fear the most is not death itself but the possibility of being forgotten. Funerary rites try to complete the incomplete on a symbolic level, they try to give a soothing ending to what was suddenly interrupted. In a way, a funeral service puts a full stop at the end of a sentence. If burial rites are like a full stop, then funerary orations, commemorative speeches or images of the dead are like colons: they create a pattern for remembrance. They evaluate the past and create something like a meta pattern for the future. To a certain extent they build a bridge over the rapture caused by death. Aleida Assmann calls the tomb "a 'place of remembrance' as echoed in the Greek word for the grave, *mnema*...Through the image of the deceased."⁶⁰ In the history of mankind "the dead called upon the living to give them place in their memory."⁶¹ The image of the deceased could be a death mask or a cenotaph sculpture, the dead person's image on a stele or, to remember our own age, a photograph of the deceased carefully picked for the funeral service. Belting points out that in Archaic societies

Images, on behalf of the missing body, occupied the place deserted by the person who had died. A given community felt threatened by the gap caused by the death of one of its members. The dead, as a result, were kept as present and visible in the ranks of the living via their images.⁶²

Does Adonis have a funeral? Is there an image that could take the place of his dead body to be integrated into society? The following part of the study approaches Adonis' death and the "metamorphosis" scene in the light of what it means for an immortal to mourn the loss of her mortal beloved, and how it influences posterity's remembrance of Adonis. Is it truly a metamorphosis, a transformation that happens? What is the significance of the flower and why does Venus pick it and put it in her bosom?

⁵⁹ Shakespeare, "Venus and Adonis," line 8.

⁶⁰ Assmann, *Cultural Memory*, 96.

⁶¹ Ibid.

⁶² Belting, "Image, Medium, Body," 307.

Adonis' death shocks Venus. Although she had foreboding visions about his death previous to the tragedy, causing her to be "overcome by doubt and bloodless fear",⁶³ calling death a "Hard-favoured tyrant",⁶⁴ a "Hateful divorce of love",⁶⁵ hope is never far from those who love, consequently she apologizes right after⁶⁶ and rebukes herself saying "'Fie, e, fond Love... Thy coward heart with false bethinking grieves."⁶⁷ With these hopes in her heart, when she sees "The foul boar's conquest on her fair delight",⁶⁸ Adonis' gored body, it is too much for her to take in. Her eyes are "murdered with the view"⁶⁹ and "Like stars ashamed of day"⁷⁰ sink "Into the deep dark cabins of her head",⁷¹ connoting "graves."⁷² Those "dark cabins" can equally evoke the black eye-sockets of skulls or death-figures in memento mori paintings or in the dance of death paintings of Elizabethan England. With Adonis, part of the goddess dies as well.

But then she opens her eyes again and begins to mourn Adonis. She weeps heavily then looks so "steadfastly"⁷³ that her eyes become "mad."⁷⁴ She sees the wound tripled; his limbs doubled. She looks at the wound and it cries tears of blood,⁷⁵ an example that all "ower... grass, herb, leaf, or weed"⁷⁶ follows; it looks as if they "stole his blood."⁷⁷ The sight warms Venus' heart and in her grief she begins to draw the outlines of an Adonis she wants to remember. A "treasure"⁷⁸ without whom no "face remains alive that's worth

⁶³ Shakespeare, "Venus and Adonis," line 891.

⁶⁴ *Ibid.*, line 931.

⁶⁵ *Ibid.*, line 932.

⁶⁶ *Ibid.*, lines 997–98.

⁶⁷ *Ibid.*, lines 1021–24.

⁶⁸ *Ibid.*, lines 1029–30.

⁶⁹ *Ibid.*, line 1032.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, line 1038.

⁷² Henry Woodhuysen, "Footnote to *Venus and Adonis*," in Shrank and Lyne, *Complete Poems of Shakespeare*, 188.

⁷³ Shakespeare, "Venus and Adonis," line 1063.

⁷⁴ *Ibid.*, line 1062.

⁷⁵ *Ibid.*, line 1054.

⁷⁶ *Ibid.*, lines 1055–56.

⁷⁷ *Ibid.*, line 1056.

⁷⁸ *Ibid.*, line 1075.

the viewing"⁷⁹ without whom there is no "music"⁸⁰ and no "beauty."⁸¹ Her lament may not be how Adonis wanted them to sound, as she talks about his lovely figure and not about his great deeds, still, these are the words that make people remember him. She could not have Adonis in his life the way she wanted to; she wants to form his memory in her own way. What is more, she starts to create his post-death identity, how she wants other people to remember Adonis. She tells stories about his childhood, how the sun and the wind were competing to get close to his lovely face, how his beauty tamed the lion,⁸² his singing the tiger,⁸³ his speech the wolf⁸⁴ and how even the boar probably killed him only by accident, trying to kiss him.⁸⁵ Then, from the realm of idealizing memories she returns to reality and is finally able to acknowledge the truth: "he is dead",⁸⁶ they never became real lovers⁸⁷ and now they never will.

The next moment she "stains her face with his congealèd blood",⁸⁸ which is, as Shrank and Lyne point out,⁸⁹ analogous to what Collatine does in *Lucrece*.⁹⁰ Although in both cases the gesture can be interpreted as a sign of mourning, it is also reminiscent of how Venus was born, from the waves after her father's, Uranus' phallos was cut off and fell into the ocean. Covering one's face with the dead person's blood can also be seen as a desperate attempt for a last physical contact with the deceased, in Venus' case a symbolic consummation of her love for Adonis.

After "theoretically" accepting his death, Venus, like a Doubting Thomas inspects the beloved's body by touching it limb by limb. The poignant reality is, however, that while the Apostle touched the body of the resurrected Christ to experience that he was truly alive, Venus touches the corpse of Adonis to be able to fully accept that he is dead. "She

⁷⁹ Ibid., line 1076.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid., line 1080.

⁸² Ibid., line 1093.

⁸³ Ibid., line 1096.

⁸⁴ Ibid., line 1097.

⁸⁵ Ibid., lines 1114–18.

⁸⁶ Ibid., line 1119.

⁸⁷ Ibid., line 1120.

⁸⁸ Ibid., line 1122.

⁸⁹ Raphael Lyne and Cathy Shrank, "Footnote to *The Rape of Lucrece*," in Shrank and Lyne, *Complete Poems of Shakespeare*, 459.

⁹⁰ in key-cold Lucrece' bleeding stream / He falls, and bathes the pale fear in his face." William Shakespeare, "The Rape of Lucrece," in Shrank and Lyne, *Complete Poems of Shakespeare*, lines 1774–75.

looks upon his lips, and they are pale; / She takes him by the hand, and that is cold",⁹¹ while his eyes are like "two lamps burnt out."⁹² With this, Venus arrives to a mental and emotional turning point, and by uttering "'this is my spite, / That thou being dead, the day should yet be light",⁹³ she stops dwelling on the past and starts to look to the future, to the coming generations who must not forget Adonis.

THE FLOWER, THE POET, AND REMEMBRANCE BY POSTERITY

I come to bury Caesar, not to praise him;
The evil that men do lives after them,
The good is oft interred with their bones,
So let it be with Caesar.⁹⁴

Antonius' famous funeral oration at the burial of Julius Caesar does the opposite of what Adonis wants for himself after his death: it says it wants to bury even the memory of what Caesar did, together with his body. The worst thing that can happen to a statesman and a warrior is that people forget him with time and that he does not receive the glory and fame he wishes. To be forgotten is to die a second, a symbolical death. Antonius' speech is known to be composed in a way that its true meaning would be contradicted, in fact, hidden by the rhetoric of its text. It needs to give Brutus seeming respect and go along with the rhetoric that Caesar is someone better be forgotten. The same way as Adonis, Venus also wants the opposite: she wants Adonis to be remembered till the end of time. Kroisos' cenotaph is an excellent example of how memory can take form in art. It is important to remember that visual or written carriers of a dead person's memory, from death masks to cenotaphs, from epitaphs to funeral orations, reflect the creators' personality as much as that of the deceased. Just "as in the case of Kroisos' cenotaph", made for posterity to look at and then remember, "the starting point of the epitaph's time structure... is the future: all those moments [in the future] in which someone starts reading the poem."⁹⁵ This is what happens in the case of the Adonis-Venus-Shakespeare-reader relationship as well. Every time we read Shakespeare's poem, we remember Venus and Adonis.

⁹¹ Shakespeare, "Venus and Adonis," lines 1123–24.

⁹² *Ibid.*, line 1128.

⁹³ Shakespeare, "Venus and Adonis," lines 1133–34.

⁹⁴ William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. John Dover Wilson, The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, vol. 15 (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 3.2.75–8.

⁹⁵ Nagy, "Kroisos," 143.

Antonius' speech is part of Caesar's funeral service, and it does two things: it gives an overall view of Caesar's character, representing Antonius' opinion as opposed to Brutus', and it also hints at whether he agrees with Brutus in that Caesar's legacy should be buried with his bones or on the contrary: it should be remembered. Venus lists her favourite, exaggerated memories of Adonis during the mourning process. She claims that Adonis' beauty was unparalleled while he lived, that it had affected even the wind and the sun, that it tamed wild animals. A physical experience of Adonis' dead body ends her looking to the past and starts a new phase in which she turns towards the future: "Since thou art dead, lo here I prophesy" she begins. But it immediately becomes clear that her speech is less of a prophesy and more of a curse, foreboding relationships burdened with "sorrow",⁹⁶ "jealousy"⁹⁷ and too much "woe."⁹⁸ She pronounces that love "shall be ckle, false, and full of fraud",⁹⁹ that it will be toxic,¹⁰⁰ financially disadvantageous,¹⁰¹ and it could be continued. As if she wanted future generations to feel her pain, as if this was her way of revenging his death. What is evident even on first reading is that there is no word of hunting or glory but only about love as suffering. Certainly not what Adonis wished for, although according to Farrel, "love can no more guarantee immortality than the hunt can",¹⁰² meaning the immortality of the body. In the poem, both characters seem to know the impossibility of that venture, and the conflict between them is not about physical immortality but the immortality of one through memory.

Adonis died, Adonis was mourned, his body was inspected by the goddess and declared to be truly dead. And, in a way, his death was revenged, we could say, on all humanity. What happens after that is from the point of view of this paper a key moment in the poem:

By this the boy that by her side lay killed
Was melted like a vapour from her sight,
And in his blood that on the ground lay spilled
A purple ower sprung up, chequered with white,

⁹⁶ Shakespeare, "Venus and Adonis," line 1135.

⁹⁷ *Ibid.*, line 1136.

⁹⁸ *Ibid.*, line 1140.

⁹⁹ *Ibid.*, line 1141.

¹⁰⁰ *Ibid.*, line 1143.

¹⁰¹ *Ibid.*, line 1150.

¹⁰² Farrel, "Love, Death and the Hunt," 120.

Resembling well his pale cheeks and the blood
Which in round drops upon their whiteness stood.¹⁰³

Reading carefully the lines above, it is evident that contrary to general belief, Adonis' corpse does not transform into a flower; or, better to say, it is not his corpse that transforms into a flower. Then, what happens exactly? In my view, the event that the line "melted like a vapour from her sight" suggests, is visually and symbolically analogous with a cremation or a burial, during which the body evaporates or is lowered into the grave and covered with earth. It is only after this, the disappearance of the body that the flower appears, growing from the blood-covered ground. If we consider that "images, preferably three-dimensional ones, replaced the bodies of the dead, who had lost their visible presence along with their bodies"¹⁰⁴ then we may see the flower in an entirely new light. Belting points out that the dead person is given "an immortal body in the image; that is, a symbolic body in which they are resocialized while their mortal body dissolves into nothing. The image that represents the dead thus acquires a counter-meaning to that other image, the corpse."¹⁰⁵ The image has a counter-meaning, because after the body dies, that intangible something that makes all the difference between a body and the corpse is transferred to the image. It is the image that lives on, and the image of Adonis, in the form of a flower, growing from Venus' memories, lives on literally.

The mourner's memory of the dead person is never identical with the objective identity of the person who lived and the same way, the image always represents something that is remembered. After the flower appears, Venus "bows her head" to smell it and compares its smell "to her Adonis' breath."¹⁰⁶ Then picks the flower so that "within her bosom it shall dwell, / Since he himself is reft from her by death."¹⁰⁷ Having been picked, a "Green-dropping sap"¹⁰⁸ begins to drop from the stalk, which Venus "compares to tears."¹⁰⁹ Then, she says the following: "Poor ower... this was thy father's guise, / Sweet

¹⁰³ Shakespeare, "Venus and Adonis," lines 1165–70.

¹⁰⁴ Belting, "Image, Medium, Body," 307.

¹⁰⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011), 85.

¹⁰⁶ Shakespeare, "Venus and Adonis," line 1171.

¹⁰⁷ *Ibid.*, lines 1173–74.

¹⁰⁸ *Ibid.*, line 1176.

¹⁰⁹ *Ibid.*

issue of a more sweet-smelling sire."¹¹⁰ She then claims that he used to "wet his eyes"¹¹¹ "For every little grief."¹¹² Her description is clearly not an objective description of the Adonis who once lived. It is fair to say that it rather matches the Adonis of her memory and that the flower is the visual display of Venus' memories about Adonis; realized in tangible form for future generations.

The Ancients knew that "immortality of the name... [did] not require family members, priests, monasteries or acts of charity, but singers, poets and historians"; they were conscious of the fact that "worldly fame entails social remembrance by posterity."¹¹³ Farrel takes it as axiomatic that Shakespeare is the poet to sing Adonis' memory and suggests an interpretation in which Shakespeare "impersonates the goddess too. For the prophesy Venus speaks is also the voice of the poem."¹¹⁴ Although the metaphor he uses is an interesting one, observing Adonis' death and the poem from the point of view of remembrance, an interpretation of Venus as the first poet to sing Adonis' life and death can be argued. In *Venus*, Adonis gets the poet he needs to become famous, even though the created memory does not praise him for being brave or going against the wild boar. Instead of a kouros figure, Adonis gets a flower; instead of an epitaph or a heroic poem, he is written into the memory of mankind as the epitome of a beautiful young male lover. The goddess sings Adonis' life, and because she is a goddess who places Adonis' memory in the form of a flower on her chest, to stay in the bosom of love for eternity, she makes sure people will remember him forever and they will always remember him in the context of love.

¹¹⁰ *Ibid.*, lines 1177–78.

¹¹¹ *Ibid.*, line 1179.

¹¹² *Ibid.*, lines 1179.

¹¹³ Assmann, *Cultural Memory*, 29.

¹¹⁴ Farrel, "Love, Death and the Hunt," 376.

VOX DEI: THE PRE-CONSCIOUS WORLD – MIND IN THE WORKS OF JULIAN JAYNES AND RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

SIR ROBERT LIMA †

“The sleep of reason produces monsters.”
Caprichos, Francisco de Goya y Lucientes

Goya’s “monsters” are metaphors of the human mind gone awry, of a mind that has lost contact with rationality. Long distanced from the original state of being, its primal holistic nature, the mind has been constrained by the rules of civilization and its processes distorted thereby. As the artist sees it in the etchings collected in *Caprichos* (Wild Desires), *Disparates* (The Follies) and *Desastres de la guerra* (The Disasters of War) and his so-called *Pinturas Negras* (The Black Paintings), anything that cannot be explicated by the norms of logic in modern life can become monstrous.

Monsters created by modern man’s mind gone astray demonstrate how disparate its state is from that of the ancients. Rather than Goya’s “monsters”, the mind of peoples of very ancient antiquity throughout the world produced different results via an openness to divinity in a way that our mind is not. Such a “sleep of reason” then was in fact the state of pre-reason and it produced a body of deities, perceived both as positive and negative depending on the impact of their actions on humankind. Thus, the presence of deific beings in Asia, the Middle East, Africa, Europe, the Americas, and islands everywhere.

In his startling book¹, the late Princeton psychologist Julian Jaynes posits that prior to the second millennium B.C.E., human beings from Mesopotamia to Perú existed without consciousness, their lives directed by auditory hallucinations, voices deemed to be divine. In all the millennia prior to that time there was no will, no projection to the future, no gauging the past, no introspection. This condition, he states, was the result of the operation of the bicameral mind, the left side of the brain for speech,² the right hemisphere for communications from the gods. Human life was “cued” to action by such voices, thus the notion of the sacred communications and their pervasiveness in ancient societies, thus the rise of religions.

¹ Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (Houghton Mifflin, Mariner Books, 1976).

² In some cases, left-handed people generate speech in the right hemisphere or in both areas of the brain.

The evidence for the thesis is in the works of Homer. In the *Iliad*, "Zeus holds Odysseus in his *noos*,"³ that is, as Jayne explains: "He watches over him."⁴ And later, in the *Iliad*, which Jaynes analyzes at length: "The characters of the *Iliad* do not sit down and think out what to do. They have no conscious minds [...] and certainly no introspection."⁵

In his analysis, the soldiers who fought the Trojan War were mere automatons: "Thus, Iliadic men have no will of their own and certainly no notion of free will."⁶ The same applies to the major characters. Jaynes goes on to list the numerous examples of gods directing the actions of Agamemnon, Achilles, Hector, Helen, Paris, thus causing the Trojan War and its aftermath. As Achilles confronts Agamemnon for having taken his mistress, the latter blames his actions on Zeus: "Not I was the cause of this act, but Zeus [...] Gods always have their way." And in effect, Jaynes sees the *Iliad* as originating wholly in the world of the gods, citing the opening words of the epic – "Of wrath sing, O Goddess" – as evidence that the entire epic is the song of the goddess which the entranced bard "heard" and chanted to his Iron-age listeners among the ruins of Agamemnon's world.⁷

Similar godly discourse is everywhere in the early books of the Old Testament wherein God spoke to the prophets, beginning with Moses, as well as in the oldest Hindu texts in Sanskrit, the Vedas. Numerous other texts and oral traditions of ancient peoples worldwide, in Asia, Africa and the Americas, similarly attest to their communication with their deities and adherence to their commands.

But with the "breakdown" of this divinely-connected system between 2000 and 1000 B.C.E. for reasons that can only be speculated upon, as Jaynes acknowledges, Greek civilization entered a new phase in which consciousness began to prevail. He conjectures

³ In Greek, *Noosis* properly *Nous*, with cosmological connotations, as in Anaxagoras, who first introduced the concept. It meant Mind or Intellect. Thus, Zeus holds Odysseus in his mind. The term has many other implications, including divine consciousness, intelligence, perception etc. In *Poimandres, The Shepherd of Men* (in Coptic *The Knowledge of the Sun-God*), the opening text of the *Corpus Hermeticum* (*Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, trans Brian P. Copenhaver [Cambridge: Cambridge University Press, 1992]), the narrator tells how Poimandres identified himself as "the *Nous* of the Absolute Power" and revealed how "[...] the divine *Nous*, being androgynous, existing as Life and Light, brought forth by a word another *Nous*, the Demiurge [...] god over fire and the breath [...]." The Demiurge's governance of the world is termed *Heimarmene*, i.e., Destiny (Hindu Karma). This is yet another version of the control of the gods over Man, as Jayne posits. In the case of *The Lamp of Marvels*, *Nous* figures prominently, as discussed in my "The Way of Hermes Trismegistos in Valle-Inclán's *The Lamp of Marvels*," *Cauda Pavonis: Studies in Hermeticism* (Spring 1997): 9–15, dbl. cols.

⁴ Jaynes, *The Origin of Consciousness*, 70.

⁵ *Ibid.*, 72.

⁶ *Ibid.*, 70.

⁷ *Ibid.*, 72–73.

that social and natural upheavals, invasions and migrations, perhaps along with other radical events, contributed to a weakening of the bond between man and the gods; as he puts it: they “drove the wedge of consciousness between god and man”⁸, thus, creating Consciousness.

Nonetheless, the previous state of communion with the gods was not forgotten. There was a search for new access to that “unconsciousness” in which humanity existed since its inception prior to the “breakdown” of the bicameral mind; this led post-2000 B.C.E. Greeks to rely on oracular prognostications (as at Apollo’s shrine at Delphi), on seers (the blind Tiresias of the Oedipus tragedy), bards, on initiation into orgiastic cults (as in honor of Dionysus), and the Demeter/Persephone rites of Nature’s death and rebirth.

Ultimately, that seeking after the old way of bicamerality led to myriad systems – formalized religions with many or one deity, the mythification of nature, Druidism, Spiritism, Eastern and Western mysticism, transcendental meditation, Voudoun, the use of mind-altering drugs such as peyote and LSD, and the twentieth century’s Scientology, among many others—as well as the endeavors of the creative individual to express through art, music, dance, theatre, poetry and lyrical prose that attempt to understand and hopefully recapture the ability of ancient peoples to comprehend life in ways drastically different from our own.⁹ It is a seeking to free the mind as now configured from the prison of logical strictures, a condition that can lead to such monstrous constructs as appear in many of Goya’s paintings and etchings of war and social dissolution.

Gnosticism promotes one way of attaining entry into that pre-conscious level of being through the personal communication with the Deity, a noetic venue, that attains upon awakening to the individualized knowledge termed *gnosis*.¹⁰ Within the framework

⁸ Ibid., 259.

⁹ It can be postulated from Jaynes’s premise that the ability of ancient peoples to quarry, shape and move massive stones in order to build such wonders as the Egyptian pyramids, England’s Stonehenge, the megalithic sites of Malta and Gozo, the nuraghe of Sardinia, Peru’s Sacsayhuaman and Machu Picchu, and the moai of Easter Island resulted from the “instructions” provided by the voices of their gods.

¹⁰ See the works of Hans Jonas, Elaine Pagels and Kurt Rudolph. Jonas presents heresiological and basic texts (prior to the Nag Hammadi manuscripts, which were published subsequently), including “Poimandres” and “Hymn of the Pearl,” as well as assessments of Simon Magus, Valentinus, the Mandaeans and the Manicheans: Hans Jonas, *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity* (Boston: Beacon Press, 1963). Pagels analyzes the individualized Gnostic search for salvation through a personal relationship to the deity in contrast to the Church’s view of salvation through its institutionalized interpretation of God: Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels* (New York: Random House, 1979). Rudolph incorporates the Nag Hammadi texts into his discussion of the Gnostic belief system: Kurt Rudolph, *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism* (San Francisco: Harper & Row, 1983; 1987); *Die Gnosis: Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion* (Leipzig: Koehler und Amelang, 1977). See also

of art, literary genres, music, and film, Surrealism attempts to accomplish the same toward the tapping of the unconscious mind, as is most evident in the Manifestos of André Breton and the paintings and drawings of Salvador Dalí but also in the works of many other international surrealists, especially Max Ernst, Leonor Fini, Man Ray, Jean Arp, Marcel Duchamp, Méret Oppenheim, Wifredo Lam, and Leonora Carrington.¹¹ And Swedenborg scattered throughout his work's descriptions of the mind's hidden levels, as did William Blake, while Freud and Jung each added to the viaducts leading to the exploration of the non-conscious mind through formulaic paths towards facilitating the decipherment of dreams and myths.

In *The Lamp of Marvels* (*La lámpara maravillosa*, 1916), Ramón del Valle-Inclán (Spain, 1866–1936) foreshadowed Jaynes' bicameral hypothesis in his own perspective when he assessed the state of being of ancient Greeks.

The Golden Age was dawning and the Greeks, divine herdsmen, were still contemplating pale stars. They did so wrapped in the silence of flocks, on hills dappled with olive trees, among guardian dogs. Their souls came forth at dawn; those goatherds possessed the sovereign eyes of eagles and an intuition wrenched from the celestial core of the Sun. Their souls were filled with sacred paths leading to groves, crystalline brooks, grottoes out of which flew long-winged birds at twilight, the shadows of laurels, and distant, golden shores of a blue sea. With eyes open in amazement to the light, they received all images as if they were the eucharistic species, images so frequent and diverse that they summed up the norms of all knowledge. [...] They did not receive their understanding of the world like a cold inheritance from the urn of words [...] To those herdsmen, ideas meant numbers and forms under the rhythm of the Sun. [...] What they learned impulsively was enjoyed in quietude.¹²

The Greeks knew their gods intimately. Their lives were filled with the dictates of the gods. And the actions instigated by the voices from Mount Olympus led ultimately to a

the esoteric texts collected in Willis Barnstone, *The Other Bible* (San Francisco: Harper & Row, 1984). (Contains texts from Jewish pseudepigrapha, Christian apocrypha and Gnostic scriptures.)

¹¹ See Robert Lima, "Leonor Carrington: The Fine Art of Alchemy, or the *Mysterium Coniunctionis*," *Cauda Pavonis: Studies in Hermeticism* 18 (Fall 2000): 17–22.

¹² Valle-Inclán, Ramón del, *La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales* (Madrid: Sociedad General Española de Librería / Imprenta Helénica, 1916); English version: *The Lamp of Marvels: Aesthetic Meditations*, trans. Robert Lima (W. Stockbridge, MA: Lindisfarne Press / Inner Traditions, 1986), 55–6. See also: *Obras completas*, 2 vols (Madrid: Editorial Espasa / Calpe, 2002). (Contains all the works referred to in the text.)

magnificent society. Both Valle-Inclán and Jaynes intuited such a relationship between man and his gods in ancient societies.

But the dual aspect of the mind in ancient Greece, as elsewhere, was not the only foundation for Valle-Inclán's perception of bicamerality. The processes employed by such Spanish mystics as St. Teresa of Avila, St. John of the Cross and Fray Luis de León opened a path toward union with The All that Valle-Inclán delineates at the onset of *The Lamp of Marvels*:

There are two paths to knowledge that mystics term Meditation and Contemplation. Meditation is that sequence of reasoning through which a truth is attained; Contemplation is that same deduced truth once it becomes part of our being [...] Contemplation is an absolute mode of knowledge, an amiable, delectable, and quiet intuition through which the soul enjoys the beauty of the world without discourse while in the divine tenebrae. Thus, it resembles a mystical exegesis of total knowledge and is the supreme method of achieving communion with The All.¹³

He also integrated into his treatise the precepts of the Gnostics,¹⁴ whose search for The All, The God of Light, The Alien God, The Logos, was foregrounded by personal revelation (Gnosis) from the deity – another variant of the concept posited by Jaynes. As Valle-Inclán instructs in *The Lamp of Marvels*:

[...] unfold your Gnostic wings to soar, to comprehend. Only ecstatic sight can make you center of love and knowledge.¹⁵

And he goes on to explicate the search for enlightenment:

¹³ Valle-Inclán, *The Lamp of Marvels*, 3.

¹⁴ See Robert Lima, "Toward Gnosis: Exegesis of Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*," *The Hermetic Journal* (Summer 1990): 112–22; "The Triads of Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*," *Letras Peninsulares* (Fall 1990): 309–19; "The Path to the Origin in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*," in Antonio Carreño, ed., *Actas do Segundo Congreso de Estudios Galegos: Homenaxe a José Amor y Vázquez* (Vigo: Editorial Galaxia, 1991), 241–50; "Renaissance Esoterica in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*," in Charles Ganelin and Jeanette Beers, eds., *Romance Languages Annual* (W. Lafayette, IN: Purdue University Press, 1992); "The Gnostic Flight of Valle-Inclán," in *Neophilologus* (Discusses *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* and *La lámpara maravillosa*) 78 (April 1994): 243–50; "Three: The Mystical Integer in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*," in Giuseppe de Gennaro, ed., *Atti del Congresso Internazionale di Semiotica del Testo Mistico* (L'Aquila: Edizioni del Gallo Cedrone, 1995), 240–45; "The Way of Hermes Trismegistos."

¹⁵ Valle-Inclán, *The Lamp of Marvels*, 114.

All Gnosticism teaches that matter was actuated as the substance of form only after light, and that in light resides Universality. To those initiates [...] the Sun is the Logos.¹⁶

The mystical treatise *The Lamp of Marvels* is the culmination of its author's lifelong involvement in esoteric pursuits. Through these he believed that one solution to "the problem of Spain"¹⁷ was to bring about the spiritual re-awakening of the nation, but not in the tradition of orthodox Christianity with its problematic conflicting Gospels, with its exclusion of texts deemed heretical, and its controversial geo-political history (although Franciscanism remained important in his perception of Nature). Rather, he posited norms founded on the heterodox writings of such as Miguel de Molinos, Meister Eckhart, Juan de Valdés, Pico della Mirandola, Johannes Tauler, Cabalistic texts and, earlier, the revelations of Hermes Trismegistus, he reiterated concepts out of Plato and the Neo-Platonists, especially Plotinus, and numerous Gnostic speculations, that of Valentinus for one, and he identified with the alchemical quest for spiritual integration. In the context of his own era, he was conversant with the ideas of Theosophy, as posited by Madame Blavatsky and her circle, and the experiments of Cesare Lombroso through the mediumship of Eusapia Palladino, one of which sessions he attended in Rome, witnessing her feats of psychokinesis and levitation. Had he lived to see their founding, he might have affiliated with the Scientology center in Madrid and become a guru to New Age seekers.

In his native Galicia, the most northwestern region of Spain, Valle-Inclán was one of the prime movers in the renaissance of the area's Celtic lore, as were fellow writers William Butler Yeats, John Millington Synge and Lady Augusta Gregory in Ireland. The Celtic tradition also encompassed beliefs in and practices towards oracular communication with the gods, not infrequently facilitated through Druids, who often interpreted natural and phenomenological signs as deific mandates.

The scope of Valle-Inclán's knowledge of esoterica past and present was vast, and *The Lamp of Marvels* displays it admirably under the headings "Gnosis", "The Ring of Gyges",

¹⁶ Ibid., 113.

¹⁷ Valle-Inclán was a member of Spain's famed "Generation of 1898," a confederation of writers, painters, musicians, philosophers, critics and cultural historians who diagnosed the malaise that led to Spain's decline at the close of the nineteenth century, culminating in the nation's defeat in the Spanish American War. Through a variety of venues, the "Generation of 1898" sought to restore the country's health. In the field of literature, Antonio Machado was its finest poet, Miguel de Unamuno its greatest philosopher, Pío Baroja its existential novelist, Jacinto Benavente its Nobel Prize-winning social dramatist, "Azorín" (José Martínez Ruíz) and Ramiro de Maeztu its outstanding essayists, and Valle-Inclán its most creative aesthetician, stylistic novelist and innovative playwright.

"The Musical Miracle", "Trinitarian Exegesis", "Aesthetic Quietism", and "The Philosopher's Stone", each section replete with adages reminiscent of medieval exempla. Through each of these contexts, which eschew the rational venue, Valle-Inclán discloses his personal path towards self-knowledge and the mystical union with The All. He said:

The person who is inspired has to intuit communications from the invisible world [...] Let us seek the mysterious and subtle allusion, that which makes us tremble like a breath and permits us to discern an occult meaning well beyond human thought.¹⁸

The concept of bicamerality, as viewed in *The Lamp of Marvels*, is also manifested in other of Valle-Inclán's writings, including poems in the collections *La pipa de kif* (The Pipe of Kiff) and *El pasajero* (The Passenger or The Traveler). The most notable examples among his dramatic works appear in *Luces de bohemia* (Bohemian Lights) and *Los cuernos de don Friolera* (Don Friolera's Horns). No matter the genre, in the process of pursuing his own quest, Valle-Inclán became a mage, instructing the reader through personal example how to become an adept in the search for Gnosis by listening to the voice of the divinity within his own human mind.

It is the same voice that Julian Jaynes deciphered at work in the bicameral minds of ancient Greeks and those of other cultures worldwide. As Jayne posits, only with the breakdown of the bicameral mind did human beings come to recognize, through an as yet unexplained process, that the emanations of divine discourse came from the human mind itself, namely from its right lobe.

¹⁸ Valle-Inclán, *The Lamp of Marvels*, 26.

ADALÉKOK A POPE-THEOBALD VITÁHOZ

A KORAI SHAKESPEARE-KIADÁSOK VERGILIUS-PARATEXTUSAI

LOVIZER LILLA

BEVEZETŐ

A Shakespeare-drámák kánonjának kialakulásában a szerző írói ambíciói vajmi csekély szerepet játszottak.¹ Az első gyűjteményes kötet, mely a szövegek eredetisége kapcsán színelőadások helyett már egyértelműen a szerzőre (szingularitás, intenció) hivatkozott, csak több évvel Shakespeare halála után látott napvilágot; a valódi, kritikai igényvel készült kiadások megjelenése pedig majd' további száz évig váratott még magára. Egységes szerkesztési elvek híján ráadásul a szöveggondozás eltérő módszerei eleinte legalább akkora indulatokat szültek a szerkesztők között, mint amekkora eltérések származtak belőlük a szövegekben. Alexander Pope 1725-ös szövegkiadásának bírálataként Lewis Theobald rögtön egy kíméletlen hangú pamflettel rukkolt elő (*Shakespeare Restored*, 1726), amely szintén nem maradt válasz nélkül (*The Dunciad*, 1728).

Jelen tanulmány a méltán elhíresült vita egy sajátos szegmensére, a Shakespeare-kiadások címlapjain olvasható Vergilius-idézetekre szeretné ráirányítani a figyelmet.² Ezek az *Aeneis*ből származó részletek, miközben formai szempontból maguk is a közismert genette-i terminológia paratextusainak tűnnek,³ funkciójukat tekintve mégis egész más

¹ Erről bővebben: Szigeti Balázs, „A Shakespeare-gépezet: A kánon kérdései,” in Kiss Attila és Szőnyi György Endre, szerk., *Az angol irodalom története: A kora újkor* (Budapest: Kijarat, 2020), 422–35; Kállay Géza, „A Shakespeare-gépezet: »A nagyon sokféle olvasóhoz«,” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 436–45.

² A reneszánsz-kori Angliában Vergilius műveit még latinul olvasta a művelt közönség, illetve, iskolai tananyag lévén, az ismertebb passzusokat szállóigeként szokták idézni (Kenneth C. M. Sills, „Virgil in the Age of Elizabeth,” *The Classical Journal* 6, 3. sz. [1910]: 123–31). Az 1553-ban alapított stratfordi gimnázium, ahová feltehetőleg Shakespeare is járt egykor, a Guarino és Erasmus munkáin alapuló humanista tanmenetnek megfelelően, szintén alapos jártasságot nyújtott a görög és latin szerzők munkáiban (Szigeti, „A Shakespeare-gépezet,” 429). Úgy tűnik, maga Shakespeare is olvasta latinul legalább az *Aeneis* első felét, s a drámákban található számos utalás szerint megvoltak a maga kedvenc jelenetei is (Charles Martindale and A. B. Taylor, eds., *Shakespeare and the Classics* [Cambridge: University Press, 2004], 89).

³ Genette paratextualitásnak nevezi azt „az általában kevésbé explicit kapcsolatot, amely – egy irodalmi mű formálta egységben – a tulajdonképpeni szöveg és annak paratextusa (cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, [...] lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók) között áll fenn.” Ezek „a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel

célt szolgálnak, mint a mottók általában. Az adott polémikus kontextuson belül konnotálódó metaforikus jelentéstartalmak beazonosításával, s rajtuk keresztül a mottók egymáshoz fűződő szerves viszonyának feltárásával ez a különbség egyértelműen láthatóvá válik. Ricoeuri meghatározása szerint „a metafora erejét az adja, hogy mind kognitív, mind érzelmi síkon két különálló területet kapcsol össze, mégpedig úgy, hogy az egyik területre a másikhoz tartozó nyelv lencséjén át tekint.» [...] A logikai bázist a modell és az alkalmazási terület feltételezett izomorfizmusa (alaki hasonlósága) szolgáltatja. Utóbbi alapozza meg »valamely szókészlet analógiás átvitelét« az egyik területről a másikra, s teszi lehetővé, hogy a metafora a modellhez hasonlóan »új viszonylatokat« tárjon fel.⁴ A dolgozatban levezetett elemzés azt a feltevést igyekszik bizonyítani, hogy a címdal paratextusai figurális értelemben mindig az adott kötet szerkesztőjének szubjektív állásfoglalását tükrözik, azaz a mottók valójában maguk is a Pope-Theobald vita sajátosan affektív metaszíntérének tekintendők.

AZ ELSŐ SZÖVEGKIADÁSOK

Az Erzsébet- és Jakab-kori Londonban a drámaírás nem számított még klasszikus irodalmi tevékenységnek, ennek megfelelően maga Shakespeare sem tartotta darabjait a szó mai értelmében vett „befejezett műalkotásoknak.”⁵ Vérbeli színházcsinálóként kizárólag előadásokban és felújításokban gondolkodott; gyakran írta át meglévő szövegeit, máskor eleve társszerzőkkel dolgozott, s a színdarabok aktuális koncepcióját mindig az adott közönség igényei határozták meg. Véget érhetett egy-egy előadás, maga a mű azonban soha.

Szintén az ilyen értelemben vett „befejezetlenség” irányába hatott a drámaírás jogi háttere, hiszen a színdarabok tulajdonlására a szerzőt alkalmazó színtársulat örökjogot vásárolt magának. Emiatt lehetséges, hogy a Shakespeare-drámáknak nem maradt fenn egyetlen eredeti kézirata sem, s nem létezik olyan nyomtatott példány, melyet a szerző maga rendezett sajtó alá vagy legalább jóváhagyott volna.⁶ Az a bő egyévszázados folyamat, melynek végére Shakespeare a ma ismert irodalmi géniusszá válhatott, hét évvel a halála után, színműveinek első gyűjteményes kiadásával vette kezdetét (1623). A korábbi

a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja.” (Gérard Genette, „Transztextualitás,” ford. Burján Mónika, *Helikon* 42, 1–2. sz. [1996]: 82–90.)

⁴ Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, ford. Bogárdi Szabó István és Mártonffy Marcell, Hermeneutikai Füzetek (Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995), 97–8.

⁵ Kiséry András, „Mi az irodalom az angol reneszánszban?” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 116–18.

⁶ Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv* (Budapest: L'Harmattan, 2015), 53–7.

kvartó-kiadásokkal⁷ szemben ez a fólió-méretű kiadvány eredetiség tekintetében már nem hivatkozik a színházi előadásokra; a legfőbb autoritás, a kötetben olvasható darabok egyedüli forrása Shakespeare – A Szerző.⁸ Ennek ellenére a kiadvány összeállítását nem előzte meg semmiféle filológiai vizsgálat vagy tudományos értelemben vett szöveggon- dozás; színházi másolatok és kéziratok mellett jegyzetelt kvartókat és sűgőkönyveket ugyanúgy felhasználtak hozzá.⁹ A hangzatos referenciák (pl. „Published According to the True Originall Copies”, „Truely set forth accorindg to their first Originall”)¹⁰ csupán a szo- kásos kiadói reklámkampány tartozékai, amely viszont természetesen próbálta azt a hatást kelteni, hogy valami olyasmi vált most elérhetővé, ami eddig nem volt, s akinek ez nincs meg, az sose fogja megismerni az igazi Shakespeare-t.¹¹ Hogy valóban létezett egy efféle piaci igény, és Shakespeare darabjait már ekkor szívesen látta (volna) a nagyközön- ség nyomtatásban is, jól mutatja, hogy az első fóliónak három újabb kiadása is megjelent (1632, 1663, 1685).

1709-ben látott napvilágot Shakespeare-drámáinak egy újabb gyűjteményes kiadása, melynek szerkesztési munkálatait a szintén drámaíró Nicolas Rowe végezte el – saját leg- jobb tudása és szempontjai szerint. Ezek a változtatások a szövegromlás megállítása s az értelmi helyreállítás igénye mellett a drámák *irodalmi műként* való olvashatóságát nagy- ban megkönnyítették ugyan (pl.: ő vezette be a szereplőket tételesen felsoroló „dramatis

⁷ Kockázatmentes kiadói vállalkozásnak számított a legnépszerűbb darabok kalózszovegeinek negyedréte alakú füzetecskéiben való megjelentetése. Minthogy a kvartók szövegei eszerint ténylegesen a színpad világához kötődtek elsősorban, a címdalakon olvasható referencia is ezekre hivatkozott: „as it hath bene sundrie times publikely acted by [...]”; „as it hath bene divers and sundry times lately acted” etc. Erről lásd például: David Scott Kastan, *Shakespeare és a könyv*, ford. Kiséry András (Budapest: Gondolat / Infonia, 2014), 70–3, 75–7; Kiséry András, „A színművek publikálása,” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 291–96.

⁸ Erről lásd Almási Zsolt, „*SWWB: Hamlet* és az iniciálék,” *Filológiai Közöny* 59, 3. sz. (2013): 212–32.

⁹ Kastan, *Shakespeare és a könyv*, 114.

¹⁰ Hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n7/mode/2up>; <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n19/mode/2up>.

¹¹ „[...] before you were abus'd with diverfe ftolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: even those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the reft, abfolute in their numbers, as he conceived them.” (*Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, eds. John Heminges and Henry Condell [Lon- don: Iaggard and Blount, 1623], hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n11/mode/2up?view=theater>.)

personae"-t, illetve szisztematikusan jelenetekre és felvonásokra osztotta a szövegeket), ám a valódi szövegkritikától még mindig távol álltak.¹²

A POPE-FÉLE SHAKESPEARE-KIADÁS

Az első, deklaráltan az eddig megjelent Shakespeare-kiadások komparatív vizsgálatán alapuló szerkesztői kísérlet Alexander Pope nevéhez fűződik, aki a korabeli London ünnepektől költő-műfordítója, egyik legfőbb ízlésformáló figurája volt. 1715-től 1720 májusáig az ő fordításában jelent meg angolul a teljes Iliász; ami eleve is borítékolt irodalmi sikert, ismert- és elismertséget jelentett a számára. Igaz ugyan, hogy a klasszikus szerzők fordításait illetően a korabeli olvasóknak egész más elvárásai voltak, mint amelyeket például a Richard Bentley-féle tudós filológusok támasztottak volna.¹³ Tökéletes tartalmi-grammatikai hűség helyett a nagyközönség inkább egy nyelvíleg vonzó, egyszerű szerkezetű és könnyen olvasható angol változatra vágyott¹⁴ – s ez volt az a kíváncsi, melynek Pope műfordítói stílusa (és görög nyelvtudása) maradéktalanul megfelelt.¹⁵ Minthogy a legújabb Shakespeare-kötet közreadását magára vállaló Tonson kiadó maga is ezeket az igényeket tartotta szem előtt, nyilván nem véletlen, hogy a kötet szerkesztési munkálataival

¹² „I have taken some care to redeem him from the injuries of former Impressions. I must not pretend to have restored this Work to the Exactness of the Author's Original Manuscripts: Those are lost, or at least, are gone beyond any Inquiry I could make; (so that there was nothing left But to compare the several Editions, and give the true Reading as Well as I could from thence. This I have endeavour'd to do pretty carefully, and render'd Very many Places Intelligible, that were not so before. In some of the Editions, especially the last, there were many Lines (and in *Hamlet* one whole Scene) left out together; these are now all supply'd. I fear Your Grace will still find some Faults, but I hope: they are mostly litteral, and the Errors of the Press.” (*The WORKS of Mr. William Shakespear In SIX VOLUMES*, revis. and correct. Nicolas Rowe [London: Tonson, 1709], hozzáférés: 2022.02.17, https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BPL_Rowe1/9/index.html%3Fzoom=450.html.)

¹³ „[...] your translation: – it is a pretty poem, Mr. Pope; but you must not call it Homer.” (Samuel Johnson, *The Lives of the Most Eminent Poets with Critical Observations on their Works*, vol. 4 [London, 1791], 193.)

¹⁴ „Very few of these translations lay claim to accuracy. The object of the translator in those days was to present the material in an attractive form and to extend acquaintance with his author.” (Sills, „Virgil in the Age of Elizabeth,” 126.)

¹⁵ „Translations of Homer have multiplied since its day. Many and perhaps all are more accurate, some are far more interesting to scholars, and to highly educated persons of the scholastic type. But with the general public of cultivated readers Pope's version has never lost the hold which it gained at the very outset.” (Thomas R. Lounsbury, *The First Editors of Shakespeare: Pope and Theobald* [London: David Nutt, 1906], 78.)

Pope-ot bízta meg.¹⁶ Pope ugyancsak rutinosan, s a rá jellemző önérzettel fogott hozzá az újabb nagyszabású feladathoz; személyes elhivatottságának a kiadvány címdoldalán olvasható mottó ugyanolyan ékes bizonyosságát adja, akárcsak a korábbi, fordítói munka esetében.

Az *Iliász* címdoldalát díszítő citátum Lucretius *De rerum naturájából*¹⁷ származik, mely szintén népszerű olvasmánynak számított a korabeli Angliában. Az idézett passzus érdekessége ugyanakkor, hogy a trójai mondanokör heroikus világa vagy Homérosz szellemi nagysága helyett sokkal inkább a fordító személyes erőfeszítéseinek szolgál memorandumául, azaz figurális értelemben a közvetítettség tényét, Pope-on keresztül megvalósulását rögzíti. Az idézet E/1. személyű állítmánya, a tipográfiai összkép és Pope nevének látványos kiemelése ráadásul konkrétan is azt az érzést kelti, hogy a klasszikus sorokon keresztül maga Pope szólítja meg az olvasót, s – metaforikus értelemben Homéroszhoz, illetve, az ő elképzelt alakjában testet öltő *homéroszi hagyományhoz* intézve szavait – az általa elvégzett munka tekintélyes és kihívásokkal teli voltára hívja fel figyelmét: „Lépteidet követem, Te, görög nép díszé, virága / Lábam nyomdokait nyomaidba helyezve, szilárdul, / Nem versengeni kívánva veled, pusztán ama vágyból, Hogy vezetőm légy mindenben [...]”¹⁸ Ez a fajta, mottóval rögzített alkotói öntudat, nem egyedülálló jelenség az angol irodalomban,¹⁹ hitelét feltehetőleg épp az a költő-műfordítói gyakorlat adja, melyet a tudósszem rögtön kifogásolt, jelesül, hogy Pope nem annyira „lefordította” mint inkább „újraköltötte” a homéroszi eposzt.

A műfordítás problematikája nagyjából egyidős persze az irodalommal, s ezidőtájt Európa több országában is különösen aktualitás. Anne Dacier éppen az *Iliász*-fordításához (1711) írott előszavában tartja lehetetlen vállalkozásnak a fordítást, mondván, „minél köze-

¹⁶ „It struck Tonson as the most desirable of speculations that the greatest of English dramatists should be edited by the greatest of living English poets It was an enterprise which would bring credit to his house as well as money to his purse.” (Uo., 79.)

¹⁷ „Te sequor, O Graiae gentis Decus! inque tuis nunc / Fixa pedum pono pressis vestigia signis: / Non ita certandi cupidus, quam propter Amorem, / Quod te imitari aveo.” Lucretius, *De rerum natura* III, 1–15.

¹⁸ Titus Lucretius Carus, *A természetről*, ford., Tóth Béla (Debrecen: Alföldi Magvető, 1957), 77. Lásd a címlapot: Homer, *Iliad*, trans. Alexander Pope (London: Lintott, 1715), hozzáférés: 2022.02.17, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/THE_ILLIAD_OF_HOMER_%281715%29_VOL1.jpg.

¹⁹ Jó példa erre az *Aeneis* John Dryden által készített, 1697-ben megjelent fordítása, melynek mottója szintén a transláció tényét, s a műfordító előtt álló hatalmas kihívást hangsúlyozza – még ha némileg szerényebb formában is: „Sequiturque Patrem non passibus Æquis” ’nem egyenlő [értsd: az övénél jóval kisebb – L. L.] léptekkel követi atyját’. Vergilius, *Aeneis* II, 724, saját fordítás. John Dryden, trans. *The Works of Virgil* (London: Tonson, 1697), hozzáférés: 2022.02.17, <https://www.bl.uk/collection-items/the-works-of-virgil-translated-by-john-dryden-1697>.

lebb áll egy eredeti mű a nagyszerűhöz és fenségéhez, annál többet veszít másolataiban.” Pope-hoz hasonlóan maga sem törekszik tehát filológiai hűségre, „csak a befogadó nyelvhez és közönséghez kíván alkalmazkodni.”²⁰ Kezdve legalábbis Dantétól, a versfordítás művész-fortélyainak legalább annyi iskolája ahány tudós-szkeptikusa ismert,²¹ s minthogy Pope elsősorban költő volt (nem is akármilyen), egyértelműen azok közé tartozott, akik szerint a homéroszi eposzok átültetése alapvetően költői tehetség (nem filológiai jártasság) kérdése.²² Hasonlóan természetes – noha kevésbé bocsánatos – emberi következmény, hogy később ugyanígy, azaz *költőként*, szerkesztette meg magát Shakespeare-t is. Jól mutatja ezt a kiadvány mottójának metaforikája, mely a műfordítóéhoz hasonló, erősen szubjektív viszonyt sejtet a drámák szövegéhez is:

„(Atque hic Priamiden) Laniatum corpore toto
Deiphobum *vidi* et lacerum crudeliter ora,
Ora, manusque ambas, populaque tempora raptis
Auribus, et truncas inhonesto vulnere nares.”
„Quis tam crudelis optavit sumere poenas?
Cui tantum de te licuit? -----”²³

„Déiphobus (Priamus fia jó ezután), s ím a teste
egy csupa seb s embertelenül feltépve az arca,
már nem is arc ez, s nincs keze sem, s a fülét lemetélték,
többől tépték ki s borzalmas lyuk csak az orra.”

²⁰ Rába György, *A szép hűtlenek: Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai* (Budapest: Akadémiai, 1969), 5–6.

²¹ „[...] tudja meg mindenki, hogy versben írt nem ültethető át a saját nyelvről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája. Ez az oka annak is, hogy Homéroszt nem fordították le görögről latinra [...]” (Dante Alighieri, „Vendégség,” ford. Szabó Mihály in *Dante összes művei*; szerk. Kardos Tibor, ford. Babits Mihály et al. [Budapest: Magyar Helikon, 1965], 170.)

²² Ugyanezt „elmondja” egyébként maga Pope is, a Homérosz-fordítás harmadik kötetének Petronius *Satyricon* jából való mottóján keresztül: „Det primos versibus annos / Maeoniumque bibat faelici pectore fontem.” Magyar fordításban ugyanez a két sor („[...] először is éljen a versnek, / s maeoni forrásvíz öntözze szívét italával”) még többet mond akkor, ha tudjuk, hogy a maeoni forrásvíz valójában a homéroszi költészet metaforája, az idézett versszak kezdő sorai pedig így hangzanak: „Ki nagy, s komoly művész nevére pályázik / s nagy célokkal jegyezte el magát [...]” (Petronius, *Satyricon*, ford. Horváth István Károly [Budapest: Magyar Helikon, 1963], <https://mek.oszk.hu/04600/04629/04629.pdf>.)

²³ Lásd a címlapot: *The Works of Shakespear in Six Volumes*, coll. and corr. Alexander Pope (London: Tonson, 1725), hozzáférés: 2022.02.17, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10000302>. A latin idézet: Vergilius, *Aeneis* IV, 494–97; 501–2, kiemelés tőlem – L. L.; a Vergilius-szöveg 495. sorának állítmánya az E/3. személyű *vidi* igealak (‘Aeneas látta’), a trójai hős eredetileg tehát nem narrátor, csupán alany. A ragozás megváltoztatásával azonban (mindkét idézetben) Aeneas lesz az elbeszélő szubjektum.

„bosszút állni, ilyen szörnyűt, rajtad ki merészelt?
S ennyire tönkre ki tett? -----”²⁴

Az impozáns méretű idézet az *Aeneis* hatodik énekéből származik, melyben Aeneas a cumaei Sibylla vezetésével megjárja az alvilágot, hogy még egyszer beszélhessen atyjával, Anchiséssel. Ugyanitt találkozik a nagy háború halott hőseivel, köztük Déiphobussal is, akiktől Trója elestének tragikus részleteiről értesül. Déiphobus, bár szintén trójai herceg, Priamosz király fia, hadi tettek helyett leginkább arról nevezetes, hogy Paris halála után ő vette feleségül Helenét. Így esett, hogy Trója elfoglalásának éjszakáján a felbőszült görög férj, Menelaos, végül őrajta tölthette ki minden bosszúját, aminek eredményeként Déiphobus neve azóta is a megcsonkítottság jelképeként funkcionál a görög mitológiában.²⁵ A mottó egyfelől tehát az ő, Déiphobus, alakját idézi meg, másfelől azonban – a megváltoztatott személyrag (vidit „látta” – vidi „láttam”) s Pope nevének tipográfiai kiemelése miatt – ismét úgy érezhetjük, mintha maga Pope válna beszélő alannyá. Ennek köszönhetően Déiphobus túlvilági árnya, mint a „megcsonkított korpusz”, az eddig felgyülemlett *Shakespeare-iszöveg*testtel válik azonosíthatóvá, a hajdani dicsőség újjáéledését megtestesítő Aeneas-alak metaforikus megfelelője pedig egyértelműen Pope. Az általa végzett textológiai munka eszerint nem más, mint az a régvárt gyógyír, melynek köszönhetően a szétroncsolt szöveg ismét új életre kelhet.

Látható, hogy ez a jelentéstulajdonítás egyrészt tökéletes összhangban áll a már említett kiadói reklámpolitikával, mely a korábbi kiadványok *megcsonkított*voltára, illetve az aktuális szövegkiadás ezekkel szembeni *eredetiségére* és *teljességére* apellál. Másrészt viszont, ha a mottóban szereplő szavakat valóban Pope szájából képzeljük elhangzani, óhatatlanul is telítődnek még olyan egyéb konnotatív jelentéstartalmakkal, melyek szintén nem kerülhették el a korabeli olvasó figyelmét. Első ilyen, egyáltalán nem mellékes körülmény, hogy miközben Pope alakja a mottó metaforikus terében magával a birodalomalapító hőssel válik azonosná, addig Shakespeare csak a hajdan letűnt ő, Déiphobus szerepét kapja, akit melleleg nem is minden érdem nélkül ért utol a szörnyű nemesis. Ebben a vonatkozásban rögtön felvetődik például az a kérdés, mennyiben tekintette vajon Pope Shakespeare saját felelősségének, hogy drámái kiadatlanul maradtak. Annál is inkább, hiszen Shakespeare barátja, Ben Johnson, maga vette a fáradságot, hogy díszes fólió kiadásban jelentesse meg saját műveit; a drámaszövegeket gondosan megszer-

²⁴ Vergilius, *Összes művei*, ford. Lakatos István, A világirodalom klasszikusai (Budapest: Európa, 1984), 239–40.

²⁵ Robert Graves, *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, 2 köt. (Budapest: Európa, 1981), 2:492.

kesztette és mindegyikhez külön előszót írt.²⁶ A mottó tehát önmagában is indokoltta teszi egy efféle értelmezés lehetőségét, amire aztán az előszó még inkább ráerősít: „Az eddig mondottak alapján kétségtelenül kijelenthető, hogy ha Shakespeare saját maga publikálta volna műveit (különösen élete utolsó szakaszában, miután visszavonult a színháztól), akkor nem csupán abban lehetnénk biztosak, hogy melyek a hiteles művei, de azokban a hibák száma is több ezerrel kevesebb lenne.”²⁷

Mindemellett azonban Pope – mintegy a kegyes Aeneashoz hasonlóan – őszinte szánalommal tekint a Shakespeare-corpus megannyi sebhelyére, s honfitársi felháborodással kéri számon az ismeretlen elkövető(k) bűneit. Teheti pedig mindezt azért is, hiszen aeneasi szerepében eszerint ő, Alexander Pope, hivatott nem csupán visszaállítani a Shakespeare-szövegek valaha volt sértetlen állapotát, de hajdani fényüknél annyival szikrázóbb csillogást kölcsönözni is nekik, mint amennyivel Róma hírneve túlnőtte Trójáét. Nagyjából ezen az úton juthatunk el tehát addig a nézőpontig, amelyből Pope teljes szerkesztői módszertana megérthető. A szöveggondozás során alkalmazott Pope-i emendációt ugyanis eleve sem egzakt filológiai-textológiai megfontolások vezették, sokkal inkább az a szándék, hogy *a maga legjobb tehetsége szerint* azt az adott kor kedvencévé változtassa Shakespeare-t.²⁸ A javítások elsődleges célja tehát kifejezetten a közvetítés, a „drámák szövegeinek újjáélesztése”, több esetben pedig konkrét „modernizálása” volt. Ez magyarázza, hogy a Pope-kiadás ma elsősorban a kortárs ízlés normáinak Shakespeare-szövegére történő alkalmazását jelentette, afféle beavatkozásokkal, mint a metrum kiegyengetése vagy az általa legjobbnak vélt passzusok kiemelése, illetve – leghírhedtebb változtatásaként – a gyanús, feltűnően rossz passzusok (mintegy 1500 sor!) főszövegből való teljes kizárása.²⁹ Igaz ugyan, hogy elsőként vizsgálta szisztematikusan az 1623-as fóliókiadást megelőző kvartó-szövegeket is, de korántsem azzal a céllal, hogy egy feltételezett eredetit rekonstruáljon, vagy legalábbis megjelölje az összes létező változatot; hanem, hogy minden lehetséges helyen a *szertint* legjobb variánst választhassa ki.³⁰

²⁶ Kiséry, „A színművek”, 292.

²⁷ „Szerkesztői előszó Shakespeare összes műveihez, 1725,” ford., Gárdos Bálint, in Gárdos Bálint, Kállay Géza, és Vince Máté, szerk., *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2013), 27. Pope-nak ez a mondata látványosan elűt a Rowe-féle kiadás korábban idézett bevezetőjétől, és sokkal erősebben fogalmaz, mint az első fólió előszavának ide vonatkozó szakasza.

²⁸ „Though not a scholar he was a man of genius; and as a man of genius he could be far better engaged in original creation than in revising the creations of others.” (Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 84.)

²⁹ Mack Maynard, *Alexander Pope: a Life* (New York / London: Norton & Company, 1985), 418–426.

³⁰ „Pope számára Shakespeare költői nagysága nem a nyelvében vagy színpadi hatásában volt, hanem a természettel való tökéletes harmóniában. A természet rendje az, amelyet a kivételesen eredeti

Nem szabad elfelejtenünk, hogy a drámákszövegei ekkor még mindig nem számítottak szentnek, sőt, folyamatos színpadi és irodalmi adaptáció tárgyát képezték. „Shakespeare pontosan azért maradhatott forgalomban, mert engedelmesen, hajlékonyan alkalmazkodott rajongói igényeihez. [...] Géniusza nem gátolta az adaptációt; épp ellenkezőleg: kifejezetten megkívánta azt az erőfeszítést, amely a színdarabokat a színházba sereglő új közönség számára elfogadhatóvá tette.”³¹ Így esett, hogy Shakespeare töretlen népszerűsége idővel azt a furcsán skizofrén állapotot idézte elő, hogy miközben a színházi előadás sikere érdekében minden egyes drámaszöveg szabadon átdolgozható volt, a Rowe-féle szövegkiadás óta egyre erősebbé vált az a törekvés is, hogy létrejöjjön egy komplett, originális(-nak tekinthető) Shakespeare-szövegkorpusz.

A SHAKESPEARE RESTORED ÉS KÖVETKEZMÉNYEI

Ugyanezt az ambivalens viszonyt testesítette meg egyszemélyben Lewis Theobald, aki saját irodalmi-színházi ambícióinak megfelelően szintén rutinos imitátora, adott esetben bizarr adaptálója volt Shakespeare szövegeinek, jogi végzettségének köszönhetően ugyanakkor a legszigorúbb textológiai elvek szerint viszonyult a szövegértelmezés- és kritika gyakorlati kérdéseire. Hogy mennyire komoly feladatnak tekintette például egy teljes, autentikus Shakespeare-kiadás létrehozását, jól mutatja az az 1726 március 31-én megjelent kritikai értekezés, melyben a Pope-féle kiadvány részletekbe menő, kíméletlen bírálatát adta.³² A *Shakespeare Restored* címlapjának tanúsága szerint Theobald ráadásul maga is igen érzékeny volt a Vergilius-mottó egyes jelentésrétegeit illetően, s ezeket sem hagyva válasz nélkül, a címdalt díszítő idézet ugyanabból, a Pope által is felhasznált Aeneis-locusból származik.³³ Minthogy azonban Theobald műve küllemében szándékosan és egyértelműen a hat kvartó-kötetnyi Pope-kiadáshoz hasonult, nem kérdés, hogy

költő (mint Shakespeare) reprodukál a művében: »a természet szól rajta keresztül«. A megfelelő ízléssel rendelkező kritikus pedig ezt ismeri föl – még ha torzóban, eltorzultan maradt is fönn a mű, mint Shakespeare-é. A géniusza (»lángeszke«) alapján alkotó költő és az ízlését követő kritikus munkája tehát szorosan összetartozik, a két kitüntetett képesség egymással párhuzamba állítható.” (Gárdos Bálint, „Ízlés és tekintély, Pope Shakespeare-kiadása,” in Gárdos, Kállay és Vince, *A Shakespeare-kritika*, 9–15.) Ehhez lásd még: Péter Dávidházi, „The Ways of God and Shakespeare: Cult and Criticism in Pope’s Defensive Arguments,” in Veera Rautavuoma, Urpo Kovala, and Eeva Haverinen, eds., *Cult, Community, Identity* (University of Jyväskylä: Research Centre for Contemporary Culture, 2009) 37–58.

³¹ Kastan *Shakespeare és a könyv*, 142–43; D. Hume, „Before the Bard: ‘Shakespeare’ in Early Eighteenth-Century London,” *ELH* 64, 1. sz. (1997): 41–75.

³² Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 121–54.

³³ Lewis Theobald, *Shakespeare Restored* (London: Printed for R. Franklin and T. Woodman, 1726), hozzáférés: 2022.02.17, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10009032>.

a feltűnően megrövidült *Aeneis*-idézetet ez esetben már a Pope-által létrehozott shakespeare-i szöveg(test)re kell vonatkoztatnunk:

----- Laniatum corpore toto
Deiphobum vidi et lacerum crudeliter ora,
Ora, manusque ambas -----³⁴

Ezzel Theobald nem csupán maga is a Pope által létrehozott metaforikus térbe helyezkedik bele,³⁵ de rögtön át is veszi tőle azt a Aeneas-szerepet (az igeragozást sem javítja vissza az eredeti változatra), melyet Pope a korábban leírtak szerint teljes egészében magának, illetve, az általa elvégzett szerkesztői munkának vindikált. Az is jól látszik ugyanakkor, hogy a Pope-féle első idézetből Theobald csak a megcsonkítottság tényét érzékeltesen leíró epanadiplosis³⁶ terjedő részt vette át, Aeneas Déiphobuszhoz címzett szánakozó kérdései (Pope-nál ez volt a második idézet) pedig teljesen elmaradnak. Ennek a változtatásnak metaforikus értelemben véve óriási jelentősége van, hiszen Theobald eszerint – noha maga is ugyanazt az összeroncsolt testet pillantja meg, mint korábban Pope – a legkevésbé sem tekinti kérdés tárgyának, ki lehetett a barbár elkövető. Ez a befejezetlen idézet tehát, mely – a kritika reakció-jellegéből adódóan is – kifejezetten a pope-i szövegkiadásra utal vissza, éppen azt hivatott kifejezni, hogy Theobald szemében Pope immáron a szövegroncsoló táborának Menelaoszává lépett elő.

Ennél is maliciózusabb metaforát „rejtett el” azonban a *Shakespeare Restored* előszavában, ahol a Hamlet-szöveg javításait magyarázva Pope-ot – mintegy analógiás alapon – a hazug és áruló Szinónnal³⁷ azonosítja: „Accipe nunc Danaum insidias crimine ab uno

³⁴ Vergilius, *Aeneis* IV, 494–496. Magyarul: „s ím a teste / egy csupa seb s embertelenül feltépve az arca, / már nem is arc ez, s nincs keze sem” (ford. Lakatos István).

³⁵ „A metaforát az különbözteti meg a többi – a közvetlen kifejezés alkalmával rögtön ki is merül – trópustól, hogy további kibontásra is alkalmasnak bizonyul. [...] A hasonlóság révén új szituációkkal is operálhatunk, s ha a metafora nem is tesz hozzá semmit a világ leírásához, legalább azt gazdagítja, ahogy érzünk: ez a metafora poétikai funkciója.” (Paul Ricœur, *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi [Budapest: Osiris, 2006], 280).

³⁶ „Crudeliter ora, ora manusque” (‘kegyetlenül az arca, az arca és a kezei is’, ti. meg vannak csonkítva – saját fordítás). Az epanadiplosis a görög költői nyelv kedvelt alakzata; az érzelemfelkeltés egyik leghatásosabbnak tartott eszköze. Vergilius, *Aeneis I–IV*, szerk. Adamik Tamás, 21. köt., Auctores Latini (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó: 2001), 327.

³⁷ Szinón volt az a görög harcos, aki elhitette a trójaiakkal, hogy a görög sereg elvonult, illetve csellel elérte, hogy a falovat a városfalakon belülré vontassák. Priamosz kegyelmet adott neki, s befogadták Trójiába, így éjszaka ki is tudta engedni a görög harcosokat a faló gyomrából. Ehhez lásd Vergilius, *Összes művei*, 133–39.

/ disce omnes.”³⁸ („És Danaók bűnét most halld meg: itéld meg egyetlen / egy tettből valamennyit.”³⁹) Ez az idézet az *Aeneis* negyedik könyvének elejéről származik, melyben a vihart túlélő trójaiak Karthágó partjaira vetődnek, s Didó elé járulva Aeneas elmeséli Trója elestének történetét. Ekkor és tőle hangzik el az ominózus mondat, melyben Szinón viselkedését voltaképp az egész görög nép eredendő aljasságának iskolapéldájává emeli. Szinón gazsága és a pope-i Hamlet-szöveg közti metaforikus párhuzam valódi mélységét az adja, hogy a *Shakespeare Restored* 194 oldalából 132-őn keresztül Theobald kizárólag a *Hamlet* szövegét tárgyalja, összesen 97 különféle módosítást javasolva a Pope által megállapított szöveghez. Állítása szerint ugyanakkor a *Hamlet* épp annyira hibás csak, mint a kiadásban szereplő bármely másik darab (avagy Szinón a többi görög között),⁴⁰ s kizárólag a példa kedvéért, különös ismertsége miatt választotta éppen ezt, hogy a legfőbb pope-i típushibákat bemutassa rajta. Innen nézve tehát a fent idézett Vergilius-soroknak rettenetesen erős kritikai éle van: metaforikus értelemben ugyanis nem kevesebbet állít, minthogy *Pope*, miután egy, a trójaiakhoz hasonlóan meggondolatlan kiadó, a shakespeare-i szövegkorpusz közelébe engedte, a szerkesztő-emendátorálruháját öltve magára, *valójában a Shakespeare-szöveg végső pusztulását idézte elő*.

Kétségtelen, hogy ezekkel a tökéletesre csomagolt, épp emiatt mindenki számára jól látható, epés megjegyzésekkel Theobald durván belegázolt Pope önérzetébe. Ugyanezek magyarázhatják továbbá azt a több szakirodalom szerint is eltúlzott indulatot, amellyel Pope a kritikát viszonzta, s ami aztán valóban helyrehozhatatlan csorbát ejtett Theobald írói-szerkesztői hitelén.⁴¹ Megtorló hadjáratának legismertebb darabja az 1728 május 18-án megjelenő *The Dunciad* című szatíra, melynek főhős-karikatúrájában egyértelműen Theobaldot mintázta meg.⁴² A mű első két sorának Vergilius-parafrázisa szintén minden nehézség nélkül azonosítható.⁴³

³⁸ Vergilius, *Aeneis* II, 65–6.

³⁹ Vergilius, *Összes művei*, 134.

⁴⁰ „I cannot help saying of it, as Aeneas does of the Greeks Treachery upon the Instance of Sinon’s: *Accipe nunc Danaum insidiās crimine ab uno disce omnes*. If HAMLET has its Faults, so has every other of the Plays; and I therefore only offer it as a Precedent of the same Errors, which, every body will be convinced before I have done, possess every Volume and every Play in this Impression.” (Theobald, *Shakespeare Restored*, 7.)

⁴¹ Lásd például: Michael F. Suarez, „Uncertain Proofs: Alexander Pope, Lewis Theobald, and Questions of Patronage,” *The Papers of the Bibliographical Society of America* 96, 3. sz. (2002): 404–5.

⁴² Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 224–27.

⁴³ *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit.* (Vergilius, *Aeneis* I, 1–2); Alexander Pope, *The Dunciad: An Heroic Poem in Three Books* (London: Printed by and

„Book and the man I sing, the first who brings
The Smithfield⁴⁴ muses to the ears of kings.”

„Harcokat énekelek s egy hőst, akit Italiába,
Trója vidékéről lánin partig, legelőszőr
űzött végzete.”⁴⁵

Nyilván nem véletlen, hogy Pope épp az *Aeneis* kezdő sorainak paródiájával vezeti fel saját művét, melyben a *Shakespeare Restored* címdalán, kritikusként született „Theobald-Aeneast” mindenfajta ízléstelenség birodalmának alapító hősévé avatja – azaz első sorban, *mint költőt* teszi nevetségessé.⁴⁶ Elismerésre méltó stratégiai húzás ez, hisz amellett, hogy teljesen kizárja az újabb blamázs lehetőségét, olyan másik frontra tereli át a vitát, ahol már egyértelműen ő van erőfölényben. Pope irodalmi tekintélye és népszerűsége az adott korban megkérdőjelezhetetlen volt; nem csoda hát, hogy a nagyhangú lejáratozó hadjárat nyomán Theobald alakja valóban egy kicsinyesen túlbuzgó, ám tehetségében szánnivalóan jelentéktelen Shakespeare-epigonná („piddling Tibbald”) változott át a nagyközönség szemében.

Történt mindez annak ellenére, hogy Pope a maga által szerkesztett Shakespeare-kötet tíz részessé bővülő, 1728-ban kinyomtatott, második kiadásában ugyanúgy átvette a *Shakespeare Restored* majd minden korrekciós javaslatát, ahogy az összes utána következő szövegkiadásnak is a Theobald által javasolt kritikai elvek szolgáltak alapjául. Ennél is szembetűnőbb változtatás azonban, hogy az első kiadásból ismert, természetes Vergilius-móttó helyén itt csupán egy nyomtatott díszítmény (nyomdai cifra) látható.⁴⁷ Pope tehát metaforikus értelemben is hátrat fordít az „eddigi vitatérnek”, még a gyanúját is elkerülve annak, hogy Theobaldot bárki az ő vitapartnerének higgye. Szakmai párbeszéd helyett

for G. Faulkner, G. Hoey, 1728), hozzáférés: 2022. 02. 17, <https://archive.org/details/dunciadinthreeb00popegoog/page/n16/mode/2up?view=theater>.

⁴⁴ „Smithfield is the place where Bartholomew Fair was kept, whose Shews, Machines, and Dramatic Entertainments, formerly agreeable only to the taste of the Rabble, were [by the Hero of this Poem and others of equal Genius] brought [to the Theatres of Covent Garden, Lincolns-inn-Fields, and the Hay-Market] to be the reigning Pleasures of the Court and Town [...]” (John E. Sitter, *The Poetry of Pope's Dunciad* [Minneapolis: University of Minnesota, 1971], 128.)

⁴⁵ Vergilius, *Összes művei*, 109.

⁴⁶ Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 183–86.

⁴⁷ Alexander Pope and George Sewell, *The Works of Mr. William Shakespear in Ten Volumes* (London: Tonson, 1728), lásd a címlapot.

az egyre szaporodó és lelkes visszhangokra lelő gúnyiratokkal egyszerűen lesöpri ellenfelét a kulturális-irodalmi élet palettájáról.

Nagyrészt ennek köszönhető, hogy Theobald 1733-ban, ugyancsak a Tonson kiadónál megjelenő, saját Shakespeare-kiadása távolról sem hozta meg számára azt az elismerést, amelyet megérdemelt volna. A Pope-féle első kiadás óta eltelt hét évben Theobald tovább folytatta a kéziratos- és korai nyomtatott Shakespeare-szövegek gyűjtését, melyeknek szisztematikus, komparatistikai vizsgálatával elsőként dolgozta ki a szöveghagyományozódás elméletét s hozzá a korrekció módszertanát is.⁴⁸ Theobald szövegkiadása az első, mely ránézésre is napjaink kritikai kiadásait idézi, a szövegvariánsok gondos feltüntetésével, s minden szerkesztői beavatkozás részletes magyarázatával. Legfőbb elve az volt, hogy minden olyan szöveg hely, mely adott formájában értelmezhető, maradjon változatlan, ha pedig az emendáció feltétlenül szükséges, akkor annak kizárólag a Shakespeare-i szókinccsen és írásmódon kell alapulnia – bármiféle esztétikai megfontolásra vagy szubjektív értékítéletre való tekintet nélkül.⁴⁹ Ám sem a többéves szorgosan végzett kutatói munka, sem az elkészült szövegkiadás látványos módszertani újításai nem rehabilitálhatták Theobald irodalmi hitelét.⁵⁰ Ezzel feltehetőleg ő maga is tisztában volt, s talán ez is indokolja, hogy 1733 után, élete utolsó tíz évében, egyetlen újabb drámát sem írt.

A Theobald-féle szövegkiadás címoldalán olvasható Vergilius-mottó szintén mintegy utoljára vezeti vissza olvasóját az ominózus metafora-ösvényre, s ennek a mindössze egy-sornyi latin szövegnek ugyancsak jelentős figuratív értéke van: „I decus, i nostrum, melioribus utere fatis” (Menj díszünk, menj, legyen neked [a mienknél] jobb sorsod (– saját fordításom)). Ez a Vergilius-idézet szintén Aeneas és Déiphobus beszélgetéséből származik, pontosabban ennek utolsó mondata, mellyel a letűnt trójai hős végső búcsút int Aeneas-

⁴⁸ Carly Watson, „From Restorer to Editor: The Evolution of Lewis Theobald’s Textual Critical Practice,” *The Library* 20, 2. sz. (2019): 147–71.

⁴⁹ Kastan, *Shakespeare és a könyv*, 163–66. Kifejezetten pozitív színben tünteti fel Theobald irodalomtudományi munkásságát például Peter Seary *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare* (Oxford: Clarendon, 1990) című könyve.

⁵⁰ Lásd például Samuel Johnson, véleményét, aki 1765-ben maga is közreadta Shakespeare műveit. „[Pope] collated the old copies, which none had thought to examine before, and restored many lines to their integrity; but, by a very compendious criticism, he rejected whatever he disliked, and thought more of amputation than of cure. [...] Pope was succeeded by Theobald a man of narrow comprehension and small acquisitions, with no native and intrinsic splendour of genius, with little of the artificial light of learning, but zealous for minute accuracy, and not negligent in pursuing it. He collated the ancient copies, and rectified many errors. A man so anxiously scrupulous might have been expected to do more, but what little he did was commonly right.” (Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare* [London: Henry Frowde, 1908], 80–1.)

nak.⁵¹ Amennyiben tehát az eddigiek szerint ezt a mottót is kvázi az adott szerkesztő szubjektív állásfoglalását megjelenítő trópusnak tekintjük, fontos paradigmaváltásnak lehetünk szemtanúi. Azáltal ugyanis, hogy Aeneas helyett Theobald itt Deiphobus alakján keresztül szólal meg, teljesen újrapozícionálja azt a szerző-szerkesztő viszonyt, melyben eddig – legalábbis Pope eredeti álláspontját követve – a szerkesztő volt fontosabb.

A Theobald mottójában megelevenedő mitológiai jelenet; ahogy Deiphobusz táncos és jókívánsággal látva el, saját útjára bocsájtja Aeneas, ő maga pedig az alvilág árnyainak sötét csoportjához csatlakozik, egyértelműen azt sugallja, hogy a szerkesztői munka minden esetben a feltételezett szerzői szingularitásnak, illetve a meglévő szövegeknek van alárendelve. Feladata eszerint nem más, mint hogy bármiféle részrehajlás nélkül, tisztán hermeneutikus elvek alapján vesse egybe a különféle szövegvariánsokat, s eszerint eszközölje a szükséges javításokat is. Nem túlzás azt állítani, hogy ez a metafora valójában Theobald legfőbb szakmai érdemét rejti magában, jelesül, hogy a Shakespeare-kritikát végleg megszabadította a mindenkori irodalmi ízlés befolyásától. Ez jelentette a Pope-pal folytatott vita valódi tétjét, s a jövőre vonatkozó legnagyobb eredményét – még ha a kortársak közül ezt sajnos csak kevesen értették is meg. Ezen kevesek egyike volt a szintén jogász és regényíró Henry Fielding, aki a pamflet mestereként szintén jól értett a metaforák nyelvén, s Pope-hoz írott episztolájában ezt a tehetségét nem is mulasztotta el megcsillogtatni.

„Why, when thou lashest Tibbald's lifeless Lays
Dost thou not give the Solid Critick Praise?
His Name with Shakespeare's shall to Ages Soar
When thou shalt jingle in our Ears no more
Shakespeare by him restor'd again we see
Recover'd of the Wounds he bore from thee.
And sure much brighter must his Merit shine
Who gives us Sha[kes]peare's Works, than his who thine.” (– kiemelés tőlem)⁵²,

Végső horizontjáig tágítva tehát az eddigi metaforikus párhuzamot – illetve, amennyiben Trója pusztulását el tudjuk fogadni Rómért cserébe – azt mondhatnánk, hogy a hangsúlyok idővel megnyugtatóan kerültek a helyükre. A Theobald által nagy áldozatok árán meghatározott textológiai alapelveknek köszönhetően Shakespeare, s a shakespeare-i

⁵¹ Vergilius, *Aeneis* VI, 546. Lewis Theobald, *The Works of Shakespeare: In Seven Volumes* (London: Tonson, 1733), a mottót lásd a címlapon; hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/worksofshakespea001shak/page/n11/mode/2up?view=theater>.

⁵² Isobel L. Grundy, „New Verse by Henry Fielding,” *PMLA* 87 (1972): 244.

szöveg valóban azzá az angolszász Aeneassá vál(toz)hatott, akit a szakirodalom a világon mindenütt „az angol irodalmi nyelv megalapítójaként” tart számon.

ÖSSZEZGÉS

Shakespeare köré mára olyan masszív intézményes kultusz alakult, mely messze túlhaladja a színházak falait világszerte. Alakjának mitizálódása a 17. század eleje óta folyamatosan zajlik; s mostanra legalább olyan tekintéllyel bíró hivatkozási alap az élet szinte bármely területén, mint amilyen Vergilius volt az ő korában.⁵³ A kultuszteremtés első kísérletei azok a gyűjteményes szövegkiadások voltak, melyek jelen dolgozatnak is tárgyát képezik. Ezekben jelentek meg a nimbuszhoz tartozó legelső portrék, s ezek vállalták magukra azt a feladatot is, hogy létrehozzák az egyetlen, hamisítatlan szövegkorpuszt, melyben a transzcendens művész méltó testet ölthet.

A Pope-Theobald vita nagy erővel lendítette előre ezt a textológiai vállalkozást, illetve ezen keresztül a Shakespeare-kritika megszületését is; s csak sajnálhatjuk, hogy résztvevőit valódi sértettség és/vagy megaláztatás kísérte saját életükben. Az is igaz ugyanakkor, hogy ez a jellemző önmagában nem különböztette meg kettejük viszonyát a korabeli Shakespeare-kiadásokat övező összes többi konfliktustól.⁵⁴ Minden bizonnyal egyedi vitaszegmensnek tekinthető ellenben az az itt feltárt metaforikus vetület, melynek vezérfonalául (ha tetszik pretextusául) Vergilius *Aeneise* szolgál. A metaforák nyelvén zajló szópárbaj legfőbb terepét a Shakespeare-kiadások címdalán látható mottók jelentik, melyeket elsőként Pope, s őt utánozva aztán Theobald is, rendhagyó kommunikációs szereppel ruháztak fel. Érdemes megemlíteni, hogy a mottók hagyományos használata mellett⁵⁵ ez a gyakorlat végig érvényben is maradt a 18. század során. Jól látszik ugyanakkor az is, hogy miközben a gombamód szaporodó kiadásokkal együtt lassan nyilvánvalóvá vált,⁵⁶ hogy az egyetlen érvényes olvasat megállapítása lehetetlen vállalkozás, a

⁵³ Erről lásd Dávidházi Péter, „Isten másodszületője”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989).

⁵⁴ Arthur Sherbo, „Warburton and the 1745 »Shakespeare«,” *The Journal of English and Germanic Philology* 51, 1. sz. (1952): 71–82; Giles E. Dawson, „Warburton, Hanmer, and the 1745 Edition of Shakespeare,” *Studies in Bibliography* 2 (1949–1950): 35–48.

⁵⁵ Ezek közé, a hagyományos mottók közé tartozik például az 1744-es Thomas Hanmer-féle kiadason olvasható Horatius-sor, mely a maga egyszerűségében Shakespeare természetadta szellemi nagysága előtt tiszteleg, vagy Edward Capell 1767-es kiadásának Lucretius-idézete is. Edmond Malone 1790-es szövegkiadásán a latin (Lucretius) mellett egy görög nyelvű (Szuda-lexikon) idézet is olvasható, ezek funkcionális szerepe az előző két mottóéval tökéletesen megegyezik.

⁵⁶ A dolgozat megírásához a Senate House Library online elérhető listáját használtam, hozzáférés 2022.02.17, <https://shakespeare.senatehouselibrary.ac.uk/resources/18th-century-editions>.

kezdeti becsvágy helyett az idézet kiválasztásában egyre inkább a tökéletlenül elvégzett munka miatti előzetes mentegőzés lehetősége játszott szerepet.⁵⁷

⁵⁷ Ebbe a csoportba sorolható a William Warburton-féle 1747-es szövegkiadáson olvasható latin (Cicero) és görög (Pseudo-Longinos) nyelvű idézet, s még inkább a George Steevens 1766-os Shakespeare-kiadását díszítő Cicero-részlet.

CURRENTS TURNED AWRY:

APOSIOPESIS, PREDESTINATION AND THE *TRAUERSPIEL* OF *HAMLET**

ZENÓN LUIS-MARTÍNEZ

This figure is fit for fantastical heads and such as be sudden or lack memory. I know one of good learning that greatly blemisheth his discretion with this manner of speech: for if he be in the gravest matter of the world talking, he will upon the sudden for the flying of a bird overthwart the way, or some other such slight cause, interrupt his tale *and never return to it again*. (George Puttenham)¹

—so an almighty aposiopesis (B. S. Johnson)²

The story of *Hamlet* as Shakespeare conceived it is mainly the story of its cuts and interruptions. In a recent essay, Michael Dobson has drawn our attention to the relation between practices of theatrical cutting and the centrality of interruption to the themes and structure of a play whose three versions – the quartos of 1603 and 1604 (hence Q1 and Q2) and the folio of 1623 (hence F) – make up in themselves another tale of excisions, additions and intermissions. For Dobson, *Hamlet* is “full of interruptions, from the irruption of the ghost into the sentries’ account of it” to “the final sudden intrusion of that fell sergeant death”, which “appears to invite the further truncation of its last movement.”³ The metaphysical character inherent in these latter senses of interruption is hardly separable from the play’s aesthetic nature. As a matter of fact, the play’s revenge plot proper begins as the effect of the interruption of what could have been a theological revelation about the nature of Purgatory:

* This essay has its origin in an invited paper for the VI *Jágónak* conference, *Shakespeare and the Reformation* (IEAS, University of Szeged, 5–7 October, 2017). It was presented on the last day of the conference, in a memorable session on *Hamlet* and the hereafter, chaired by Attila Kiss, which I had the privilege to share with the late Géza Kállay. At that moment I could not know that its contents were predestined to honour the career of one of the members of that audience, Professor György E. Szőnyi, an intellectual beacon within the admirable community of Hungarian Shakespeareans, and a dear colleague whose friendly, learned and generous conversation has always graced my visits to Szeged.

¹ George Puttenham, *The Art of English Poesy*, ed. Frank Whigham and Wayne A. Rebhorn (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007), 251, emphasis added.

² B. S. Johnson, *Albert Angelo* (New York: New Directions, 1964), 167.

³ Michael Dobson, “Cutting, Interruption, and the End of Hamlet,” *New Theatre Quarterly* 32 (2016): 269–75.

GHOST [...] But that I am forbid
 To tell the secrets of my prison-house
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part
 And each particular hair to stand on end
 Like quills upon the fearful porpentine –
 But this eternal blazon must not be
 To ears of flesh and blood. List, list, O list
 If thou ever thy dear father love –
 HAMLET
 O God!
 GHOST
 – Revenge his foul and most unnatural murder!⁴ (1.5.15–25)

Rhetorical aposiopesis, or the interruption of a speech before its end, deprives us from a hair-raising tale of the afterlife, and in its place enables a more worldly though equally spine-chilling one. In *The Art of English Poesy* (1589), George Puttenham anglicised aposiopesis as “the Figure of Silence, or of Interruption, indifferently”, and also as a “figure of defect”, which occurs “when we begin to speak a thing and break off in the middle way, as if either it needed no further to be spoken of, or that we were ashamed or afraid to speak it out.”⁵ And *Hamlet* scholars have commented, though usually through scattered and sometimes interrupted observations, on the relevance of *aposiopesis* to Shakespeare’s dramaturgy. Rhodri Lewis has stressed the play’s “structural attachment to the figure of aposiopesis – to things that look as if they are about to happen but that break off before they can arrive at completion.”⁶ David Amelang argues that aposiopesis in *Hamlet* is a figure of “ineloquence” and “iconic distress”, often emerging as an indicator of emotional breakdown.⁷ And Bruce Smith cursorily points to Shakespeare’s indebted-

⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, eds. Anne Thompson and Neil Taylor (London: Bloomsbury / The Arden Shakespeare, 2006), 1.5.15–25. All references to this edition are cited parenthetically in the text by act, scene and line number. When other editions are cited, references are preceded by an abbreviation.

⁵ Puttenham, *Art of English Poesy*, 250.

⁶ Rhodri Lewis, *Hamlet and the Vision of Darkness* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 188. Lewis also argues that Shakespeare employs this figure consistently “to frustrate completion, closure and meaning” (*Ibid.*, 38).

⁷ David J. Amelang, “A Broken Voice: Iconic Distress in Shakespeare’s Tragedies,” *Anglia: Journal of English Philology / Zeitschrift für Englische Philologie* 137 (2019): 39.

ness to Puttenham in his use of this figure, which signals the termination of life apropos “the incomplete pentameter of Hamlet’s last line in the folio text”, which, reads “O, O, O, O”, followed by the stage direction “*Dies*.”⁸

It is this last moment, though in the text of the Q2, that provides the starting point of my argument. Right before his death, Hamlet commands Horatio to inform Fortinbras of “th’occurrences more and less / Which have solicited”, – and here his speech is abruptly cancelled out by one of the best-remembered sentences in the play: “The rest is silence” (5.2.341–42). The rest is certainly silence, as Q2 bears no trace of the fourfold interjection which closes the speech in F. Thus, what Horatio is asked to tell Fortinbras concerns the circumstances and events (“occurrences”) that have convinced Hamlet of recommending the “election” of Fortinbras as new King of Denmark – a recommendation given in the form of Hamlet’s quasi-posthumous “dying voice” (5.2.340). This is a remarkable moment, since up to this point the prince has shown little or no interest in matters of practical politics.⁹ The most revealing effect of aposiopesis here is its curtailing our access to Hamlet’s opinions about the political future of Denmark. Fortinbras’s concluding remark that Hamlet “was likely, had he been put on, / To have proved most royal” (5.2.381–382) comes as a last-minute conjecture in a play that up to that point had done little to acquaint his audience with Hamlet’s potential abilities as a statesman. Seen in this light, the declaration “The rest is silence” does at least two different things. It is first of all a commentary on *aposiopesis* – a metalinguistic confirmation that the previous sentence will not reach its expected syntactic ending. Aposiopesis thus squints at the play’s unfulfilled political content. But Hamlet’s proclamation of “silence” does not merely sanction the interruption of his previous speech; it also, as we have been taught frequently, nods prophetically toward what may come after the termination of his life. Shakespeare thus transforms an observation about syntactic abruption into an invitation to share his protagonist’s “dread of something after death”, his vertigo at crossing the “bourn” leading to the “undiscovered country” (3.1.74, 77–78). Shakespeare’s conscious widening of the gap in the “silence” of Hamlet’s last word brings together rhetoric and theology in order to

⁸ Bruce Smith, *Shakespeare / Cut: Rethinking Cutwork in an Age of Distraction* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 50. For the First Folio text, see William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, eds. Anne Thompson and Neil Taylor (London: Bloomsbury / The Arden Shakespeare, 2006), 5.2.309–13: “But I do prophesy the election lights / On Fortinbras: he has my dying voice. / So tell him with the occurrence more and less / Which have solicited. / The rest is silence. / O, O, O, O. [*Dies*]. Other references to this edition are cited parenthetically, with the abbreviation Q1 (First Quarto) and F (Folio) preceding acts, scene and line numbers.

⁹ Only at the beginning of this last scene does Hamlet manifest for the first time his complaint that Claudius has “[p]opped in between th’election and my hopes” (5.2.64).

raise questions about the interrelation between the nature of tragic drama and the consequences of a reformed theology of predestination. Two transcendental though hardly reconcilable dimensions of the play – the political and the theological, one focusing on succession and the other on salvation – are then rooted in the same void and motivated by the same silence. This final aposiopesis irrupts as a kind of metaphysical black hole, absorbing and capturing its unreleased political and spiritual energies. As will be argued at the end of this essay, the infinite content galvanised into the interrupting silence of *Hamlet* appears as another reason for vindicating the play's constitutive role in Walter Benjamin's theory of a Baroque dramatic form, essentially different from classical tragedy, for which a century ago he recycled the German term *Trauerspiel*.¹⁰

I would like to invoke briefly what remains the most substantial contribution to the study of aposiopesis in *Hamlet*, Michael Neill's compelling five-page discussion in his now classic monograph *Issues of Death* (1996).¹¹ For Neill, *Hamlet* is fascinated by a paradoxical idea of death as fulfilment of the meanings of life and as purposeless incompleteness. Neill's idea of *Hamlet* is that of an unfinished narrative full of other unfinished narratives, whose final half-line – 'Go bid the soldiers shoot' (5.2.387) – structurally epitomises the "great aposiopesis" of "Death's arbitrary arrest." In his words,

[t]he story of our lives, the play seems to suggest, is always the wrong story; but it also half-persuades us that somewhere on the other side of the silence imposed by abruptness of death, Hamlet's *true story* remains, waiting to be told. This, however, of necessity, is a story that also lies on the other side of language, tantalizingly glimpsed only as Hamlet himself is about to enter the domain of the inexpressible.¹²

Neill's "true story" seems a figuration of the Lacanian *real*, always on the verge of final revelation but ultimately inaccessible to the *symbolic* order in its resistance to be contained in a coherent tale.¹³ Neill disavows full relevance to any religious perspective on

¹⁰ Walter Benjamin's essay *Ursprung des deutschen Trauerspiels* was finished in 1925. I am quoting from the English edition: *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London: Verso, 1977).

¹¹ Michael Neill, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 241–46.

¹² *Ibid.*, 242.

¹³ For a notion of the Lacanian real as that which remains outside language and resists the symbolic order, see Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 388. For an introduction to the Lacanian concepts of the symbolic and the real, see Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London: Routledge, 1996), 201–3 and 159–61 respectively.

what he calls the play's "desperate incompleteness."¹⁴ Aposiopesis thus embodies in the text of *Hamlet* a radical break between life and afterlife, a discontinuity that the play's language painstakingly endeavours – though ultimately fails – to bridge over. We should not try to make *Hamlet* a treatise of theology, even if its preoccupations engage in current theological issues like faith, the role of good works in human life, the problem of predestination, and the states of election and reprobation. The English Calvinist William Perkins defined theology bluntly as "the science of liuing blessedly for euer."¹⁵ Tragic drama, by contrast, sets its boundaries in the finitude of human life. The difference between a theology-informed play like *Hamlet* and a theological treatise is that the play drifts between the eschatological certainties of faith and people's anxieties about their own uncertain afterlives. And here is where rhetorical aposiopesis in *Hamlet* acquires relevance: if, with Puttenham, we believe that with this figure we "break off in the middle way, as if [...] it needed no further to be spoken of", what we recognise in *Hamlet* is an invitation to *seeing beyond* the limits of tragic life without the need for words. In theological terms, this seeing beyond addresses the problematic relations between immanence (the presence of the divine in this world) and transcendence (God's radical independence from the material world and from man's access to that other world). However, in the rhetorical or aesthetic terms into which any poetic text is ultimately shaped, the problem is of a slightly different nature: the primary aim of aposiopesis in *Hamlet* is not to reveal that radical cut between the incompleteness on this side and the doubts about the world beyond; rather, it predisposes us to the conclusion that the ultimate cut is between language and existence on this side, and the strong intuition that our seeing beyond into the other side may not help us fill that gap.

Theological interpretations of *Hamlet* in the light of the conflicts between the old Catholic and the new Protestant faith are by no means new. Scholars like John Dover Wilson, Karl Kindt, Roy Battenhouse, Eleanor Prosser, Charles Cannon, or Stephen Greenblatt have discussed, from different points of view, the play's closeness to theological conceptions of either side, particularly in relation to the Ghost's belonging to Purgatory or Hell.¹⁶ Others, like Linda Kay Hoff, have interpreted the play as more consistent religious

¹⁴ Neill, *Issues of Death*, 246

¹⁵ William Perkins, *A Golden Chaine, or The Description of Theologie, Containing the Order and the Causes of Salvation and Damnation, According to Gods Word* (London, 1591), sig. A3r.

¹⁶ See John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935), 51–86; Karl Kindt, *Der Spieler Gottes: Shakespeares Hamlet als christliches Welttheater* (Berlin: Wichern-Verlag, 1949); Roy Battenhouse, "The Ghost in *Hamlet*: A Catholic 'Linchpin,'" *Studies in Philology* 48 (1951): 161–92, and *Shakespearean Tragedy and Its Christian Premises* (Bloomington: Indiana University

parables. In her book *Hamlet's Choice: Hamlet as Reformation Allegory* (1989), Hoff sees the tragedy as a Calvinist allegory of the Book of Revelation, in which prince Hamlet's choice of Fortinbras signifies the rise of a new religion against a corrupt Catholic faith embodied in the Danish state – somehow solving, though in ways that one could regard as far-fetched, the dichotomy pointed at the beginning of this essay between the political and theological dimensions of the play.¹⁷ More recently, an exhaustive and suggestive monograph by John T. Curran has interpreted *Hamlet* as an exploration of its author's dislike of the Calvinist doctrine that had become dominant in late-sixteenth century England. In *Hamlet*, Curran argues, Shakespeare mourns the world lost with the old religion. In Curran's view, while between acts 1 and 4 the play shows Hamlet as trying to stick to humanist, primarily Catholic ideas of man's unlimited potentials to alter the conditions of his existence, act 5 presents a diminished prince that has surrendered to the pessimistic helplessness of the individual at the preordained, static universe propounded by Calvinist faith.¹⁸

However, these illustrations of how dogma can enlighten the play risk overstating the influence of the former over the latter. While I accept that English Calvinism and *Hamlet* are worlds that have a lot to say to each other, my interest lies in the mutual transformations that theological doctrine and dramatic form undergo when they pervade each other. I will return more explicitly to this issue in the conclusion to this essay, although for now I will focus on one single aspect of this problem in *Hamlet*, namely its addressing the question of human action in the context of Reformation doctrines of salvation by faith and the role of good works. Luther's dismissal of good works since his early writings is one of the most controversial aspects of his doctrine. In 1520, and in an attempt to clarify his position on this point against current denunciations of the doctrine of justification by faith, Luther published the *Treatyse of Good Workes*, translated into English in 1535. The goodness of works, Luther argued, was measured by their origin in man's faith and

Press, 1971), 204–66; Eleanor Prosser, *Hamlet and Revenge* (Stanford: Stanford University Press, 1972), esp. 118–72; Charles K. Cannon, "As in a Theater: *Hamlet* in the Light of Calvinist Doctrines of Predestination," *Studies in English Literature: 1500–1900* 11 (1971): 203–22; and Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

¹⁷ Linda Kay Hoff, *Hamlet's Choice: 'Hamlet' as Reformation Allegory* (New York: Edwin Mellen Press, 1989). My views of the far-fetched nature of Hoff's arguments are shared by György E. Szőnyi, "The Elizabethan *Hamlet* by Arthur McGee; *Hamlet's Choice: 'Hamlet' as Reformation Allegory* by Linda Kay Hoff," *Comparative Drama* 25, no. 2 (1991): 198.

¹⁸ John E. Curran, *Not to Be: Hamlet, Protestantism and the Mourning of Contingency* (Aldershot: Ashgate, 2006), 2–3, and *passim*.

confidence in God, regardless of any other aspect of their nature. In the English translator's words:

In this faythe al works be made lyke and equall / and one as good as another. In this faythe also falleth away all difference of works, whether they be great or lytell, longe or shorte, many or fewe / for the works be pleausant to god not for them selves but for faythes sake [...]¹⁹

Taken literally, Luther's argument regards faith as a leveller of all works. One could think of the consequences that this notion entails in the context of a theory of tragic action. To mention only two examples passingly, we may continue to admire tragic characters for what Aristotle termed the "magnitude" (*mégethos*) of the tragic action, or for what Philip Sidney believed to be the "high and excellent" qualities that distinguished a tragic character's endeavours.²⁰ Yet the reasons why we may admire those actions and those characters will not ultimately make the actions theologically significant nor will lead the characters to redemption – as is seldom the case with tragic protagonists. The issue haunts Hamlet's "To be or not to be" soliloquy, which we frequently read by way of dichotomies between action and inaction, between resolution and vacillation, between choosing to live or die – and it is particularly haunting if the "we" that dominates the soliloquy is understood as a socially excluding and gender-biased reference to those men that share Hamlet's excellence and magnitude as a prince rather than as a universal deictic encompassing the whole mankind.²¹ We tend to pay more attention to the prominence of suicide than to Hamlet's considerations of other actions that might prevent "our" – or better, *their* – endurance of "the slings and arrows of outrageous fortune" (3.1.56–57). "Our" death-wish, Hamlet argues, is often stopped by "the dread of something after death" (3.1.76–77). And this motivates the first conclusion to his soliloquy:

¹⁹ Martin Luther, *A Propre Treatyse of Good Workes* (London, 1535), sigs. B4r–B4v.

²⁰ "Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude" (VI, 1449b), in Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, ed., trans. Samuel Henry Butcher (London: Macmillan, 1922), 22–3; "high and excellent tragedy [...] openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue [...] maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their Tyrannical humours," Philip Sidney, "A Defence of Poesy," in *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, ed. Katherine Duncan Jones and Jan van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1973), 96.

²¹ This reading demands a certain questioning of the universal appeal of the soliloquy by considering Hamlet's tendency to universalise his own position of privilege in the Great Chain of Being. For a recent thought-provoking interpretation of Shakespeare's perspective on these matters, see György E. Szőnyi, "Contending with the Fretful Element: Shakespeare and the (Gendered) Great Chain of Being," *Gender Studies* 11 (2012): 1–22, <https://doi.org/10.2478/v10320-012-0025-6>.

"Thus conscience does make [cowards | *cowards of us all*]." ²² Q1 ended this speech here, all the more for the coherence of its message.²³ But the Q2 and F texts expand the argument, often to the critic's migraine. What we read in these versions increases the sense of logical and rhetorical *dilemma*, that figure that another Renaissance theorist, Henry Peacham, detects "when we diuylde a thing into two partes, and reprove them both by shewing reasons."²⁴ If "conscience" reproves suicide, what the ensuing lines refute is Hamlet's will "to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them" (3.1.58–59). In order to show the differences between the two versions, Jesús Tronch-Pérez's synoptic edition is again quoted here:

Thus conscience does make [cowards | *cowards of us all*];
 And thus the native hue of resolution
 Is [sickled | *sicklied*] o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great [pitch | *pith*] and moment
 With this regard their currents turn [awry | *away*]
 And lose the name of action. (*Synoptic Q2/F*: 1737–1742, 3.1.82–87)

In his canonical commentary of the play, Harold Jenkins identified the difficulties posed by "the repeated 'thus'", adding a "further reflection" to the first conclusion to the soliloquy's "initial 'question'"; as Jenkins argues, "the frustration of the impulse to seek death now offers itself as a particular example of a general tendency in men for any act of initiative to be frustrated by considerations which it raises in the mind."²⁵ This effect whereby a particular example is subsumed into general meditation relies on the heavily allegorical strain of these lines: nouns like "conscience", "resolution", "thought", "enterprises", and "action", all sharing an exclusive pertinence to the human condition, are transformed

²² *A Synoptic Hamlet: A Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet*, ed. Jesús Tronch-Pérez (València: SEDERI / Universitat de València, 2002), 1737, 3.1.82. Further references to this edition are cited parenthetically by line numbers (Q2) and act, scene and line numbers (F), preceded by the abbreviation *Synoptic Q2/F*.

²³ The entrance of Ofelia (sic.) is the cause of a new use of aposiopesis in the text of the First Quarto: "Who would this endure, / But for a hope of something after death, / Which puzzles the brain and doth confound the sense – / Which makes us rather bear those evils we have / Than fly to others that we know not of? / Ay, that – O, *this conscience makes us cowards of us all*. / – Lady, in thy orisons be all my sins remembered" (Q1, 7.131–137; both emphases added).

²⁴ Henry Peacham, *The Garden of Eloquence, Conteyning the Figures of Grammer and Rhetorick* (London, 1577) sig. T2r.

²⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins (London: Methuen, 1982), "Longer Note" to 3.1.56–88; 488.

into sensual realia. "Resolution" is personified by its being assigned a "native hue" – i.e., a healthy, reddish complexion. By contrast, "thought" possesses a "pale cast." The *Oxford English Dictionary* (hence *OED*) lists this use of "cast" in *Hamlet* as the first recorded instance of the word in the sense of "hue" or "shade", although it also registers late-fourteenth-century uses of the word meaning "a glance, a look, expression." No editor or commentator that I know points at "regard" in relation to this semantic field. *OED*'s sense 6 of the word is "aspect, appearance, facial expression, countenance", perhaps here a pun also suggesting *OED*'s sense "intention, design, purpose", a now obsolete meaning for which various Shakespearean instances are recorded.²⁶ "Resolution" is determination, decision, and thus the potential to transform intention or design into act by means of "action." In *Hamlet*'s imagined allegorical playlet, the healthy look of Resolution is diffused and made sick or pale ("sicklied" in F), or more drastically cut off with the deadly "sickle" (as in Q2), of pale-faced, melancholy Thought.²⁷ This "regard" transforms Resolution into its opposite, coward-making Conscience, which here means "scruple", and which reinstates the pertinence of "the dread of something after death" in this final part of the speech. If enterprises lack resolution, *Hamlet* seems to suggest, then their "pitch", or "pith" (notice that the first option suggests the highness of tragic deeds, whereas the second suggests the physical and/or moral strength of a resolute character), cannot reach the full status of Action, as those "currents" of becoming, which would connect intention to act, are either drastically discontinued by adversity ("turn[ed] away"), or rather deflected, deprived of their original intention ("turn[ed] awry"). This conclusion embodies the destiny of heroic action in *Hamlet*: "conscience", "the dread of something after death", or our fears about the preordained destiny of man, radically interrupt or turn *away* our enterprises, or simply disfigure and diminish their heroic nature by twisting or turning *awry* their courses – thus causing a fissure between intentions, ideals and events. Shakespeare's *Hamlet* imagines a humanist universe in which we invest our faith on the pursuit of our noblest undertakings against a Reformation universe in which we must put all our undertakings to the service of our faith. Deeds for *Hamlet*, and particularly after this speech, lose the heroic name of action. This statement should not be interpreted as a sign of the play's being a straightforward allegory whereby Shakespeare makes *Hamlet*

²⁶ See *OED* Online, senses 35 and 6, both obsolete, of "cast" (noun), accessed August 19, 2022, <https://www.oed.com/view/Entry/28530>. See also senses 6 and 10.c of "regard" (noun), the latter being apparently found in Shakespeare only, accessed August 19, 2022, <https://www.oed.com/view/Entry/161186>.

²⁷ See *OED* Online, "sickly" (verb), accessed August 19, 2022, <https://www.oed.com/view/Entry/179228> – as well as sense 1 of "sickle" (verb 2), accessed August 19, 2022, <https://www.oed.com/view/Entry/179211>.

act in accordance with the principles of the new or against the old faith. It rather introduces a Reformation theology of works, and thus a philosophy of action, as a shaping force of the aesthetics and metaphysics of Shakespearean tragic drama.

Two theoretical models of tragedy occur to me as tests for the study of *Hamlet* from a perspective that integrates the attention to theological issues and the preoccupation with form. Both were proposed about a century ago, and they may be regarded as incompatible. The first derives from Hungarian philosopher and critic György Lukács, more specifically from "The Metaphysics of Tragedy", the essay closing one of his early books, *Soul and Form* (1911). "Tragedy", Lukács argues, "can extend only in one direction: upwards. It begins at the moment when enigmatic forces have distilled the essence from a man, have forced him to become essential; and the progress of tragedy consists in his essential, true nature becoming more manifest."²⁸ Tragedy embarks on an inexorable ascension to transcendence. Tragedy and the tragic hero interiorise action, suffering, humiliation and death into a single end. Even if in drama God acts as a spectator without mingling "with the words and gestures of the players", true tragedy "brings forth the voice of the god who slumbers inside man, the voice which, in life, has fallen silent; the immanent god awakens the transcendental god into life."²⁹ Hostile to ordinary life and opposed to history, the Lukácsian idea of tragedy becomes "the form of the high points of existence, its ultimate goals and ultimate limits."³⁰ As Sophocles is Lukács's definitive model, we could exemplify his argument with Oedipus's acceptance of his curse as a path to blissful atonement and death leading from *Oedipus Rex* to *Oedipus at Colonus*. In Lukács's model, the distillation of tragic essence, which bans anything banal or atmospheric from heroic life, but whose individuality, by becoming the only measure of its ideal authenticity, also denies universality, would not allow action to lose its own name. For that reason, Hamlet's soliloquy is spoken at the other end of Lukács's theory; and consequently, Lukács sees Shakespearean tragedy as a paradox – and to some extent as a failure: the "anti-historical" essence at the core of Shakespeare's plays is constantly challenged by "all the colourful variegation of real life" that pervades them.³¹ Genuine tragedy, Lukács implies and Walter Benjamin would insist shortly after him, is only feasible if it remains circumscribed to the sphere of myth.

²⁸ References are from the English translation: György Lukács, *Soul and Form*, trans. Anna Bostock (Cambridge, MA: The MIT Press, 1974), 155. The original German edition is of 1911.

²⁹ *Ibid.*, 154.

³⁰ *Ibid.*, 159.

³¹ *Ibid.*, 171.

I have just introduced the second model, as announced in this essay's title: Walter Benjamin's *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). Conceived partly as a reaction to Lukács's idea of tragedy, Benjamin's attempt to confer generic status upon the Baroque *Trauerspiel* – i.e., mourning-play, an early modern alternative to classical tragedy for seventeenth-century German drama – is brought forth here for the importance granted to the English tradition, to Shakespeare, and particularly to *Hamlet* in the configuration of this form.³² And also for two additional reasons: first, because, in Benjamin's view, the *Trauerspiel* replaces the tragic universe of myth with the sphere of historical life; second, and more specifically, because historical life enters this new seventeenth-century genre in the form of a radically pessimistic, melancholic universe that is the consequence of the new Protestant doctrines of salvation. More specifically for Benjamin, the "contemporary theological situation" inherent to the Reformation determines a kind of drama in which "the total disappearance of eschatology" is compensated by "the attempt to find, in a reversion to a bare state of creation, consolation for the renunciation of a state of grace."³³ Benjamin insists on the necessity to leave aside the classical notion of tragedy when studying the plays of this period.³⁴ And this is so because the dramatic conflict at stake is no longer the heroic struggle of an individual with fate but one between two Christian ideas of history. In words of a recent commentator of Benjamin, Samuel Weber, the *Trauerspiel* sets up a dialectic between "*Heilsgeschichte*," or a Christian history as a promise of salvation and redemption, and "*Naturgeschichte*," or the natural history of an unredeemed and perpetually guilty humanity.³⁵ In replacing myth with allegories of Christian history, the *Trauerspiel* also disregards the idea of one single tragic hero in favour of a choral cast of characters presided over by type figures like the tyrant, the martyr and the courtly intriguer.³⁶ It consequently focuses on vice and moral disintegration against tra-

³² Interest in the relevance of Benjamin's theories to Shakespeare's theatre has grown recently. For two pioneering essays, see Zenón Luis-Martínez, "Shakespeare's Historical Drama as *Trauerspiel*: Richard II – and After," *English Literary History* 75 (2008): 673–705; and Hugh Grady, "Hamlet as Mourning-Play," in *Shakespeare and Impure Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 131–92. Grady's essay, of undoubted interest to the present one, focuses on Shakespeare and Benjamin as precursors of a post-modern aesthetics of fragmentation.

³³ Benjamin, *Origin*, 81.

³⁴ *Ibid.*, 60–68.

³⁵ Samuel Weber, "Tragedy and *Trauerspiel*: Too Alike?" in Joshua Billings and Miriam Leonard, eds., *Tragedy and the Idea of Modernity* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 94.

³⁶ "For the 'very bad' there was the drama of the tyrant, and there was fear; for the 'very good', there was the martyr-drama and pity" (Benjamin, *Origin*, 69). On tyranny and martyrdom, see further, *Ibid.*, 69–74. On the intriguer, see 95–8. On Shakespeare's *Richard III* as model for the intriguing Vice, see *Ibid.*, 228.

gedy's traditional treatment of individual excellence. The foregrounding of death and mourning, materialised in the presence of emblematised corpses and dismembered bodies, becomes the sign of the unresolved dialectics of salvation and guilt, transcendence and immanence, the will for redemption and unredeemed creatureliness.³⁷

Shakespeare, and particularly *Hamlet*, is crucial for Benjamin's aesthetic project. In *Hamlet* Benjamin opportunely detects the *Trauerspiele*'s questioning of the individuality and authenticity of tragic death as argued by Lukács.³⁸ Hamlet dies by a mere accident that alienates the protagonist's end from his own insights into his fate. Hamlet's death resigns individuality in order to embark itself in a historical continuum of communal destruction.³⁹ A second aspect of *Hamlet* that Benjamin links to his idea of *Trauerspiel* is the articulation of its dramatic conflict around Lutheranism's antinomic relationship to everyday life: *Hamlet*, and I have made the point earlier, displays the disenchantment of a theological worldview that has deprived human action of all value, particularly the actions of those of great estate. This "grim belief in the subjection of man to fate" is projected in the princely figure. Benjamin's general statements that "[t]he prince is the paradigm of the melancholy man" and that "nothing demonstrates the frailty of the creature so drastically as the fact that even he is subject to it" find their supreme representation in Shakespeare's character.⁴⁰ But a third aspect of *Hamlet* carries us to the exceptionality of the play in relation to other European *Trauerspiele*, particularly the German examples, which Benjamin saw as "a rash flight into a nature deprived of grace."⁴¹ While in those plays the abandonment of eschatology led to a depiction of melancholic types dominated by a slothful "self-absorption" and mournful contemplation, Benjamin believes that Shakespeare's Danish surpasses this type: "only Shakespeare", Benjamin writes, "was capable of striking Christian sparks from the baroque rigidity of the melancholic." In Benjamin's argument, Shakespeare adds a new dimension to the genre by situating his prince as "a spectator of the graces of God" through which he comes to the understanding of his own fate in a Christian world: "[h]is life, the exemplary object of his mourning, points, *before its extinction*, to the Christian providence in whose bosom his mournful images are transformed into a blessed existence."⁴² Without overtly referring to them, Benjamin

³⁷ On the corpse as emblem, see Benjamin, *Origin*, 215–20.

³⁸ For Benjamin on Lukács and tragic death, see *Origin*, 135–36.

³⁹ *Ibid.*, 136–37.

⁴⁰ *Ibid.*, 142.

⁴¹ *Ibid.*, 81.

⁴² *Ibid.*, 158; emphasis added.

seems to have in mind Hamlet's insights into providence in the last act of the play: his understanding of his rash participation in the death of Rosencrantz and Guildenstern in the light of "a divinity that shapes our ends" and his detecting "a special providence in the fall of a sparrow" (5.2.10, 5.2.196–197).

Benjamin does not go further in his analysis. Understanding the fifth act of *Hamlet* as a voyage into Christian acceptance is a commonplace of Shakespearean criticism, but the specific referents or contents that may support such acceptance still remain hidden in the text's undiscovered country. Shakespeare had at his disposal the popular *Certain Sermons or Homilies Appointed to Be Read in Churches*, published in 1547, with a second volume and edition in 1571, a theological primer touching on the essential points of the reformed faith. Besides, the years before *Hamlet* saw the publication of the works of Calvinist theologian William Perkins. Specifically, *A golden Chaine, or the Description of Theologie: Containing the Order of the Causes of Salvation and Damnation* (1591) displays the whole Calvinist machinery of double predestination, that is, the path leading both the elect and the reprobate from the signs of their condition during life through a transitional period of bodily death leading to final judgement and eternal life in salvation, and particularly in damnation. Perkins does not spare the details in describing the tormenting circumstances populating these paths for the reprobate. The reprobates' deaths involve "a separation of the body and the soule; of the bodie, that for a time it may lie dead in the earth: of the soule, that it may feele the torments of hell, even untill the time of the last iudgement."⁴³ During Last Judgement, their bodies "shall rise againe to condemnation".⁴⁴ After Last Judgement, they "are separated from the presence and glorie of God", "punished with eternall confusion", and "tormented with an incredible horrou".⁴⁵ For Calvinist theology, the rest is never silence, but exhaustive description of the courses of the body and the soul both in human life and in the afterlife. Calvinism does not indulge in aposiopesis. Thus, as we imagine Hamlet's "dread of something after death" in act 3 and his Christian enlightenment in act 5, shouldn't we also decide whether these take the paths of salvation or of damnation? Should we entirely abandon the possibility to argue that, if there is any Christian finding made by Hamlet, that may be no other than the discovery of what Perkins would call his "hardnes of heart" and his "reprobate sense" – that is, an extinction of "the iudgement of good and euill"?⁴⁶ How else could he reinsert

⁴³ Perkins, *Golden Chaine*, sig. V5r.

⁴⁴ *Ibid.*, sig. V5v.

⁴⁵ *Ibid.*, sig. V6r.

⁴⁶ *Ibid.*, sig. V4v.

the atrocities that he has committed into a cogent providential scheme? Benjamin offers a key here when he describes that the “Christian sparks” that shine in him are briefly seen “before his life’s extinction”, an extinction that is immediately later subsumed into that wider communal extinction where his individuality loses all relevance.

Such an almighty aposiopesis only stomachs a perplexed conclusion: in putting an end to Hamlet’s life, it sends those Christian sparks lighted in the play to inevitable darkness. Hamlet, we intuit, has been placed before his destiny by an unseen God, but whatever sort of transcendent knowledge he has acquired about his own existence is concealed from the spectators. The radical immanence of his experience dies in his desire that his story transcend the very act of being told, and in Horatio’s rather disappointing transmission of that tale, reduced to the disconsolate triteness of the poetics of *Trauerspie!*: “So shall you hear / Of carnal, bloody and unnatural acts, / Of accidental judgements, casual slaughters / Of deaths put on by cunning, and for no cause / And in this upshot purposes mistook / Fallen on the inventors’ heads” (5.2.364–369). This emblematises the universality of purposeless destruction that finally inters tragic telos and individual excellence into a phenomenology of lust and carnage.⁴⁷ Elsinore is not Colonus, and Hamlet’s acquiescent return to the violent scene of his fate shares little with Oedipus’ blissful fading into transcendent existence:

But in what manner,
Oedipus perished, no one of mortal men
Could tell but Theseus. It was not lightning,
Bearing its fire from God, that took him off;
No hurricane was blowing.
But some attendant from the train of Heaven
Came for him; or else the underworld
Opened in love the unlit door of earth.
For he was taken without lamentation,

⁴⁷ “Res tragicae, grandes, atroces, iussa Regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestationes, funera, epitaphia, epicedia” [The matters of tragedy are great and terrible, such as commands of kings, slaughters, despair, suicides, exiles, bereavements, parricides, incests, conflagrations, battles, the putting out of eyes, weeping, wailing, bewailing, eulogies, and dirges], in Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (Geneva, 1561), 3.97. Translation: *Translations from Scaliger’s Poetics*, ed., trans. Morgan H. Padelford (New York: Henry Holt, 1905), 57. For the influence of this definition on German *Trauerspiel*, see Benjamin, *Origin*, 62.

Illness or suffering; indeed his end
 Was wonderful if mortal's ever was.⁴⁸

For truly tragic characters like Oedipus, the currents may turn *away*(F), but adversity does not hinder their aspirations to transcendence. For the characters of the *Trauerspiel*, and for Hamlet as its ultimate representative, the currents turn rather *awry* (Q2), disfiguring and interrupting the path toward a blessed existence. The final image of Hamlet – the display of his corpse while Fortinbras reminds us of the likelihood that, “had he been put on”, he would have “proved most royal” (5.2.381–382) – does little else than confirm Benjamin’s diagnosis:

The level of the state of creation, the terrain on which the *Trauerspiel* is enacted, also unmistakably exercises a determining influence over the sovereign. However highly he is enthroned over subject and state, his status is confined to the world of creation; he is the lord of creatures, but he remains a creature.⁴⁹

The deceptive excellence of Hamlet’s corpse, an allegory of the thwarted potentiality of ideal sovereignty, copiously instructs us on the dissolution of the history of salvation into the less sacred history of the fall of a perplexed prince in the midst of a baffling scheme of personal revenge and an even more baffling fray over “a moiety competent” of land won by his deceased father (1.1.89). As Benjamin reminds us, in the *Trauerspiel* “death digs most deeply the jagged line of demarcation between physical nature and significance.”⁵⁰ As Hamlet’s interrupting silence seems to announce, crossing the “bourn” from life to death may hardly lay bridges between meaning and existence. As the impenetrable woods of the undiscovered country keep being combed in search for the end of the sentence, a reeking, shapeless lump of dead flesh rots in a dark room near the royal chamber.

⁴⁸ Sophocles, “Oedipus at Colonus,” in *The Complete Greek Tragedies: Sophocles*, ed. David Grene and Richmond Lattimore, trans. Robert Fitzgerald (Chicago: The University of Chicago Press, 1954), 150.

⁴⁹ Benjamin, *Origin*, 85.

⁵⁰ *Ibid.*, 166.

JAKOB BOEHME, THOMAS TRYON, AND THE SPIRITUAL FOUNDATIONS OF SEVENTEENTH-CENTURY ETHICAL VEGETARIANISM

CSABA MACZELKA

The recent interest in climate change, ecology and environmental studies, and the simultaneous rise of vegetarian and vegan movements inevitably led to stimulating new perspectives in early modern studies, too. The seventeenth century in particular reflects a renewed interest in the question of animal welfare, fuelled by ancient philosophical traditions and religious-spiritualist considerations that stemmed from the roots of radical reformation – and in line with these tendencies, popular handbooks often jump from ancient roots to seventeenth-century phenomena when discussing the intellectual background of vegetarianism.¹ While the famous German shoemaker-turned-mystic, Jakob Boehme (1575–1624) has long been a subject of scholarly interest for historians of religion, spiritualism, and philosophy, in the last few decades his works have been subjected to an examination from the mentioned new perspective: Albala reads Boehme as an important source of “food ideology”, and both comprehensive and more specific histories of vegetarianism make frequent references to him.² Of course, the vast influence of Boehme’s intellectual legacy warrants his emphatic position in such an examination: while many dismissed him as a “fanatic”, he was celebrated by important literary figures like Samuel Coleridge and Ralph Waldo Emerson.³ His reception in England was quick and wide-ranging from an early point, and although the English Revolution and the ensuing collapse of censorship gave a natural boost to this reception, interest in his figure

¹ See Kenneth F Kiple and Kriemhild Ornelas, *The Cambridge World History of Food* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), chap. VI.14., or Margaret Puskar-Pasewicz, *Cultural Encyclopedia of Vegetarianism* (Santa Barbara, CA: Greenwood, 2010). For a way more detailed historical account with discussions spanning to early Christianity, Augustine, etc., see Colin Spencer, *Vegetarianism: A History* (London: Grub Street, 2016).

² See for example Ken Albala, “Jacob Boehme and the Foundations of a Vegetarian Food Ideology,” *Petits Propos Culinaires* 76 (2004): 20–29; Timothy Morton, “Joseph Ritson, Percy Shelley and the Making of Romantic Vegetarianism,” *Romanticism* 12, no. 1 (2006): 52–61; Andrew Linzey and Clair Linzey, *The Routledge Handbook of Religion and Animal Ethics*, Routledge Handbooks in Religion (London: Taylor & Francis, 2018), chap. 22.

³ For an overview of the polarised responses to his works, see Ariel Hessayon and Sarah Apetrei, eds., *An Introduction to Jacob Boehme: Four Centuries of Thought and Reception* (New York / London: Routledge, 2014), esp. 1–12.

was by no means restricted to the radical sects newly emerging around that time. A particularly important site of reception was the London Philosophical Society, whose leader, Jane Lead represented herself as a spiritual successor of Boehme.⁴ For Lead, Boehme clearly was a model along which she tried to represent herself.

This paper investigates another English Boehme-follower, Thomas Tryon (1634–1703), who in turn could also gather some illustrious admirers like Benjamin Franklin, Joseph Ritson, and Percy Bysshe Shelley. Even if it cannot be compared to the thriving criticism on Boehme, Tryon's name is by no means unknown for scholarship today. Added to the *Oxford Dictionary of National Biography* in 2004, he frequently appears in discussions about (ethical) vegetarianism and its history. For example, in Alan Rudrum's classic study on the topic, Tryon is described as "the most notable vegetarian of seventeenth-century Britain", whereas in the *ODNB*, Tryon is classified as "vegetarian and author", precisely in this order.⁵ In his discussion of Romantic vegetarianism, Morton sees Tryon as an important precursor for the Romantics, and his vegetarianism (along with the Romantic tradition of vegetarianism) appears as a means of political radicalism: "Vegetarianism and abstinence from alcohol were signs of revolutionary sobriety, a straight, masculine civic humanism, not the effeminate weakness that it signified later."⁶ Although the influence of Boehme is passingly mentioned here in connection with Tryon's so-called "spiritual economics" of the body, a more detailed comparison between Boehme and Tryon is not undertaken. Naturally, Tryon is also one of the most important seventeenth-century figures in several monographs on the history of vegetarianism.⁷

⁴ The complexity of the English reception and Böhme's role in the Philadelphia Society is discussed in Ariel Hessayon, "Jacob Boehme's Writings During the English Revolution and Afterwards," in Hessayon and Apetrei, *Introduction to Jacob Boehme*, 77–97; Sarah Apetrei, "VIII. Epilogue: Jane Lead and the Philadelphian Society," in Hessayon and Apetrei, *Introduction to Jacob Boehme*, 92–4, attached to Hessayon's study. More recently, György Endre Szőnyi held a talk about Jane Walk's peculiar Enochian walks: György Endre Szőnyi, "Visions, Voices, Altered States in the Shadow of the English Revolution: The Heterodoxy of John Pordage, the Visions of Samuel Pordage and the Enochian Walks of Jane Lead," in Ágnes Györke et al., ed., *15th Biennial HUSSE Conference* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, 2022), 170, <https://btk.kre.hu/doc/konferencia/HUSSEAbstractsFinal.pdf>.

⁵ Alan Rudrum, "Ethical Vegetarianism in Seventeenth-Century Britain: Its Roots in Sixteenth-Century European Theological Debate," *The Seventeenth Century* 18, no. 1 (2003): 80; Virginia Smith, "Tryon, Thomas (1634–1703), Vegetarian and Author," in *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford University Press, September 2004), <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/27783>.

⁶ Morton, "Joseph Ritson, Percy Shelley and the Making of Romantic Vegetarianism," 52.

⁷ See for example Spencer, *Vegetarianism*, 206–9. Oddly enough, he seems to be completely omitted (maybe again because of the strange chronological order skipping the time between antiquity and the eighteenth century) in the anthology Kerry S. Walters and Lisa Portmess, *Ethical Vegetarianism: From*

Nonetheless, I argue here that the increased interest towards vegetarianism has somewhat suppressed other significant aspects of the oeuvre. A short note from 1861 makes this point clear, as in an article about “*certain theosophists and mystics*”, the mysticism of the “strange but worthy enthusiast” seems to be of greater importance than his but briefly mentioned vegetarianism.⁸ Therefore, in my discussion of Tryon I try to investigate his celebrated vegetarianism within the wider context of his views, regarding his dietary ideals not as a source, but rather as a consequence of his philosophy. Through a brief examination of two central subjects of Boehme (the concept of quality and the question of predestination) in Tryon’s texts, I take the first preliminary steps towards a more systematic analysis of Tryon’s often mentioned, but rarely scrutinised Behmenism. For this purpose, I mainly rely on his late work, the *Letters on Several Occasions* (1700), since it offers the deepest insights into his thinking on topics ranging from every-day matters like the making of bricks and tiles to more philosophical ones like the question of predestination, or the humanity of Christ. In the final part of my paper I briefly refer to the memoirs of Tryon (*Some Memoirs of the Life of Mr. Thomas Tryon*, 1705), and to his book *The Way to Health* (1697), in order to reveal similarities with a popular Boehme biography, alongside a self-representational technique that appears to conceal these debts.

Jakob Boehme’s writings started to appear in English translation in the turbulent period of the Civil War, when the collapse of censorship led to monumental changes in the world of printing, but even before that, his writings, imported from Amsterdam, were circulating in manuscript form.⁹ The translation project, resulting in the English rendering of most of his works and letters in less than two decades, was clearly an “organised scheme”, and the famous “intelligencer” of the period, Samuel Hartlib, and his intellectual network played a key role in it.¹⁰ In fact, it is the very breadth of this network that turned Boehme into a staple author for everyone (on both ends of the political spectrum) hoping for a new reformation, a theme around which the German author’s writings

Pythagoras to Peter Singer (Albany: State University of New York Press, 1999). A separate section is devoted to him in Spencer, *Vegetarianism; A History*, 206–209.

⁸ Eirionnach, “Notes and Queries Respecting Certain Theosophists and Mystics,” *Notes and Queries*, 11 May, 1861, 361.

⁹ Hessayon, “Jacob Boehme’s Writings,” 79. On the impact of the English Revolution on the world of printing, see N. H. Keeble, *The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution*, Cambridge Companions to Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), esp. chap. 3: “Texts in Conflict” by Sharon Achinstein.

¹⁰ Ariel Hessayon, “The Teutonicks Writings’: Translating Jacob Boehme into English and Welsh,” *Esoterica* 9 (2007): 130; Hessayon, “Jacob Boehme’s Writings,” 79.

revolve. As a result of this comprehensive translation and publication project, most of Boehme's writings were already available in English by the time a shepherd of humble origins in rural England decided to teach himself reading and writing, and set on a spiritual-intellectual journey not unlike that of the German shoemaker.

The autodidact shepherd was Thomas Tryon, and we know such details from his short autobiography.¹¹ According to that, after mastering letters, Tryon decided to give up his work as a shepherd, sold his flock, and moved to London. There he became apprentice to an Anabaptist ("an honest sober Man"), and as the topics covered in his autobiography reveal, he was exposed to a vast range of new ideas from the discipline of astrology, alchemy, and other sciences, and was engaged in a reading programme that often extended into the night hours, too. Besides rather up-to-date references to different scientific disciplines, he also promotes (and apparently prefers) a certain "inward Wisdom", which was a result of abstinence and singularity, leading to a "blessed Union and harmonious Correspondency amongst all the Properties of the Soul."¹² This already suggests similarities with Boehme, and the references to the "Voice of Wisdom", to "holy Light" and "Clouds of Darkness" bring the two authors even closer to each other, or at least suggest that a detailed comparison between their unique spiritualism is warranted.

Of course, a full comparison is not possible here due to the immense complexity and obscurity of the German mystic's thinking and the sheer amount of writings by both authors, therefore, let me single out one important Behmenian concept, quality, which also appears in several works of Tryon. In his autobiography, he includes an apology of astrology, claiming that

[...] it enabled me in some measure to discern the Complexion and Qualities of Animals, Minerals, and Vegetations; for no Judicious Man can deny the Influence of Coelestial on inferior bodies; and therefore he that is most knowing in their Nature and Operations, he distinguishes best the Natures and Qualities of the things of this World, and likewise best understands the human Nature, and himself; for there is an Astrology within Man, as well as without him.¹³

The whole passage is echoing some of the major concepts of Boehme, but the notion of "quality" has particularly emphatic resonances in Tryon's texts.

¹¹ Thomas Tryon, *Some Memoirs of Thomas Tryon*, [gratisbooks.com](https://www.gratisbooks.com), 1999, <https://www.gratisbooks.com>.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

The German thinker offers a surprisingly straightforward definition of this concept in his earliest work, the unfinished *Aurora oder Morgenröte in Aufgang* (1612): "Alhier Mus Man Nun betrachten was daß wortt qualitet / heist oder ist / qualitet ist die Bewegligkeit. quallen / oder treiben Eines dinges."¹⁴ John Sparrow's contemporary English translation, published in 1656, adds the very first editorial comment to the book here, warning the reader that the understanding of the seemingly simple concept of quality is essential to anyone reading Boehme, and English synonyms for the word are also listed, to name but a few: "seven sources", "seven species", "kinds", "manners", "circumstances", "conditions", "faculties", "fountain spirits."¹⁵ This definition is followed by a description of specific quality pairs, like air-water, light-fierceness, hot-cold, and so on. From Boehme's account, qualities emerge as different sorts of intermingling abstract powers, each having its good and evil sides. As we saw, quality is an important notion already in Tryon's autobiography, but other works offer even more insight into his relevant ideas.

The way to health, long life, and happiness (first published probably in 1683) is an unconventional guide to healthy and happy life with an eccentric dedication stressing that "I have not consulted Authors in composing this tract, to pay you, like a Banker with other Peoples Coin, or entertain you with a Rapsody of stolen notions."¹⁶ Despite this overconfident denial of debts to other authors, the book begins in a fashion hauntingly similar to *Aurora*. The whole first chapter is devoted to the four qualities and the "complexions" proceeding from them.¹⁷ There is, however, no general definition of quality

¹⁴ Jakob Böhme, *Aurora: (Morgen Rote Im Auffgang, 1612) and Grundlicher Bericht ora Fundamental Report (Mysterium Pansophicum, 1620)*, eds. Günther Bonheim and Michael Spang, trans. Andrew Weeks (Leiden: Brill, 2013), 116. I preserved the edition's transcription, following the editors' advice that the "reader should be confronted with the spelling, syllable division, and punctuation of an author who considered the phonetic production of sounds and syllables the key to meaning." *Ibid.*, 45.

¹⁵ Jakob Böhme, *Aurora, That Is, the Day-Spring, or Dawning of the Day in the Orient, or Morning-Rednesse in the Rising of the Sun, That Is, the Root or Mother of Philosophie, Astrologie, & Theologie from the True Ground, or a Description of Nature [...] All This Set down Diligently from a True Ground in the Knowledge of the Spirit, and in the Impulse of God / by Jacob Behme, Teutonick Philosopher [...]* (London: Printed by John Streater for Giles Calvert [...], 1656), 34, <https://www.proquest.com/books/aurora-that-is-day-spring-dawning-orient-morning/docview/2240960864/se-2?accountid=163371>.

¹⁶ Thomas Tryon, *The Way to Health, Long Life, and Happiness, or, A Discourse of Temperance and the Particular Nature of All Things Requisite for the Life of Man [...] to Which Is Added, a Treatise of Most Sorts of English Herbs [...] the like Never before Published / Communicated to the World for a General Good, by Philotheos Physiologus* (London: Printed and sold by Andrew Sowle, 1683), A2v, <https://www.proquest.com/books/way-health-long-life-happiness-discourse/docview/2240878074/se-2?accountid=163371>.

¹⁷ *Ibid.*, 1–43.

itself, and the explanations reflect a more common sense interpretation of the word “quality”, regarded by Tryon as the determining factor of human (and also: animal) character instead of the all-governing, universe-moving power by Boehme. On one hand, Tryon seems to regard the notion of quality as readily received knowledge; on the other hand, he restricts its scope to the more practical matters he deals with in the book, losing much of the complexity in Boehme’s system.

The collection of essayistic letters by Tryon, *Letters Upon Several Occasions* (1700) discusses topics including the operation of the different senses, religion, “God’s Permission for Killing and Eating of Beasts”, education, languages, predestination, and death.¹⁸ The concept of “quality” plays a fundamental role in the letters, occurring more than a hundred times in a space of 240 pages, not to mention Sparrow’s synonyms mentioned earlier – quality is clearly a ubiquitous presence in this book. Nonetheless, no separate letter is dedicated to the discussion of the notion of quality itself, and none of the instances is surrounded by any sort of explanation about this essential category. In fact, the only thing we learn from the volume is that qualities seem to reproduce themselves, like in this passage from the letter on Death:

[...] every Principle and governing Quality begets and brings forth Children like it self, and endues them with all the Qualifications of the Father, both in Body and Mind, Soul and Spirit, and where he is willing to presage or promise unto himself or Posterity any Good, he must Live first and transact all the Methods of his Life in harmlessness and innocency, avoiding Violence and all sorts and kinds of Oppression, either to Man or Beast [...]¹⁹

Such an approach to quality and its reproduction obviously supports arguments towards religiously driven nonviolence, and the extension of this system to beasts becomes a reason for what is usually called “ethical vegetarianism.” However, for our present purposes it is more interesting that quality is used here in a reductionist, common sense way, without the complex Behmenian background.

Tryon offers what is the closest to a proper definition of quality in his preface to the reader, when he argues for the necessity of repetitions in the work (a remarkable feature of all of Tryon’s works). He claims that in order to study God or nature in the proper way, one must repeatedly study the “original principles, I mean the four grand Qualities, which

¹⁸ Thomas Tryon, *Tryon’s Letters upon Several Occasions [...] by Tho. Tryon* (London: Printed for Geo. Conyers and Eliz. Harris, 1700), <https://www.proquest.com/books/tryons-letters-upon-several-occasions-tho-tryon/docview/2264201529/se-2?accountid=163371>.

¹⁹ *Ibid.*, 137.

some of the ancient philosophers called Sulphur, Mercury and Salt" (a2v). An even more specific reference to the four qualities is found in the third letter, about the sense of tasting. Here we learn that not only every taste, but, in fact, everything is made out of the four qualities, and even a concise definition emerges: "[the four grand qualities] are Materials all Mankind and all Creatures are compounded of; and according to the Graduation, Strength or Weakness, these are in each thing, so the Creature is better or worse [...]."²⁰ Many other occurrences could be cited to illustrate that on Tryon's hand quality transforms from the dynamic, active, ever-changing force of Boehme into a much more simplified, static constituent of every creature.

Tryon's simplified notion of quality receives its true importance from the way the dominant components of creatures govern whether the given creature is good or evil. A short glance at Boehme's concept of the sweet quality already indicates similarities: "Die Süsse qualitet ist der Bittern End kegen gesetzt / vnd ist Eine Holdselige liebliche qualitet Eine erquickung des lebens / Eine senfftigung der grimmigkeit. Sie macht alles lieblich vnd freundlich / in allen Creaturen."²¹ Nonetheless, there is a very important difference between Boehme's and Tryon's stance. Although Boehme describes both the good and the evil side of each quality, it is not at all done with the purpose of establishing oppositions. On the contrary, for Boehme (as Andrew Weeks claims in connection with *Aurora*), "Quality is [...] a first conceptual endeavour to bridge the dualisms of heaven and earth and of good and evil."²²

In Tryon's letters, however, nothing is felt more strongly than a consistent tendency towards dichotomy. Should he be talking about the senses, education, or anything else, the text abounds with harsh oppositions. This tendency is most obvious in a pair of letters, one entitled "Of Employments arising from the Fountain of Darkness", the other, not surprisingly, "Of Employment arising from the Fountain of Light." The structure of the letters is similar, and both begin with the case for children. Tryon claims that "A Child is to be made any thing that his Father, Mother or Tutor pleases to have him."²³ Next, he turns to the problem of language. "Pleasant imaginations, inclinations, courteous language, and free speeches, without reservation or secret meaning, have their birth from the Divine Kingdom", while "impertinent Rhimes, Words, and insignificant and useless

²⁰ Ibid., 8.

²¹ Böhme, *Aurora*, 122.

²² Andrew Weeks, *Boehme: An Intellectual Biography of the Seventeenth-Century Philosopher and Mystic* (Albany: State Univ. of New York Press, 1992), 65.

²³ Tryon, *Letters*, 82.

Inventions" arise from the dark Kingdom.²⁴ Both letters continue in the same tone, with the primary argument that people exposed to things originating from the fountain of goodness become good, while people exposed to things with evil origin become bad. But almost any of the letters could be cited here. One concerning foods (*Of Cleanness*), for example, claims that "Every thing in this Visible World doth contain the Nature and Qualities of the two Grand Fountains of Good and Evil. In their very original, they are endued with an influential Vertue or Vice [...]."²⁵ And this is why in Tryon's system we should refrain from eating meat: since food nourishes body and mind alike, and each quality strengthens the one similar to itself, we should only eat foods that are of virtuous origin – and foods prepared with the use of oppression and violence simply cannot be such.

The concept is all the more interesting if we weigh it against a typical quotation from secondary literature: "Tryon [...] believed in vegetarianism as an aid to a virtuous and healthy life."²⁶ I find this statement by Alice Brown highly problematic, because Tryon's quest was not simply for a virtuous and healthy life. Everything he writes is written with the aim of returning to the perfect prelapsarian state of the Union, and since oppression and violence, and foods produced with the help of them are resulting from the breaking of this union, and originate from the source of darkness, vegetarianism is an inevitable requirement for the restitution. But it is by no means enough; it should be complemented by the ever-repeated virtues of order, temperance, cleanness, industry, silence, good methods of learning and speaking and so on.²⁷ His much-discussed vegetarianism should be understood in the context of his wider religious philosophy, not as an end but as a means to something bigger.

Based on the above comparison, it seems that whereas in Boehme qualities are also discussed for their own sakes, as pure manifestations of the divine power, an active, dynamic force, in Tryon their form and nature is not included in the discussion, and they become significantly simpler static constituents of creatures. The most transcendental layer seems to be completely omitted, and the qualities (along with other important and com-

²⁴ On the significance of Tryon's views on language and imagination, see N. S. Boone, "Expanding Identity through Imagination; or, How Thomas Tryon Becomes the Marginalized," in Kevin L. Cope, ed., *1650–1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*, vol. 24 (Ithaca, NY: Bucknell University Press, 2019), 167–77, <https://doi.org/10.36019/9781684480760-008>.

²⁵ Tryon, *Letters*, 85.

²⁶ Alice Browne, "Dreams and Picture-Writing: Some Examples of This Comparison from the Sixteenth to the Eighteenth Century," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981): 90–100, <https://doi.org/10.2307/751053>.

²⁷ See for example Tryon, *Letters*, 32. This is just one example of the group of virtues in the work.

plex notions) are presented in a reduced, dualistic framework. Altogether, Tryon seems to simplify the concepts of Boehme, and often stops precisely at the point where Boehme descends into the deeper layers of those concepts.

The next example will illustrate the differences in a more pointed way. Boehme devoted a whole book to the question of election by grace (*Von der Gnaden-Wahl*, 1623). The book consists of thirteen chapters, and considers the question from a remarkably wide perspective. Despite the precisely defined topic, the volume includes Boehme's views on vastly different matters, from the nature of God and the Word to the creation and the Fall. The chapters refuting election by grace are in fact commentaries to Bible verses often cited in the debate on predestination. Here I only take one almost random example to highlight the huge differences between Boehme's and Tryon's treatment of the matter. In chapter 11, Boehme comments on grace-related passages in the Bible. During this process, the question of salvation by works is touched, and on Pauline grounds Boehme argues that works without proper faith are simply not enough, because the sole source of grace is Christ. Those who present outward works without inner faith are condemned as the whore and the beast of *Revelations*, and the essence of his argument against salvation by grace may be summed in the following quote:

59. For the Universal Father or Steward of All Substances in his Election seeketh only for *good seed*; he chooseth no Thistle seed, and maketh Wheat thereof. 60. As Reason Supposeth, that God taketh the seed that is quite or Wholly false or Evil, and maketh it a child of God, that so he might make known the riches of his Grace, from a Special predestinate purpose: No! that is not so done.²⁸

Tryon provides a less meticulous treatment of the subject. The length of the letters in his collection varies between the extremes of one and twenty-some pages, and the letter

²⁸ Jakob Böhme, *Concerning the Election of Grace. Or Of Gods Will towards Man. Commonly Called Predestination: That Is, How the Texts of Scripture Are to Be Understood Which Treat of Fallen Lost Adam, and of the New Birth from Christ. Being a Short Declaration and Introduction Concerning the Highest Ground, Shewing How Man May Attain Divine Skill and Knowledge. Written in the German Tongue, Anno 1623 / By Jacob Behme. Teutonicus Philosophus* (London: Printed by John Streater, for Giles Calvert, and John Allen), 164, accessed 30 May, 2022, <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=ebo2;jdno=A76946.0001.001>. The German original: "Denn die Wahl des Hausvaters aller Wesen suchet nur guten Saamen, sie wählet ihr nich Distelsaamen und macht Weizenkorn daraus, wie die Vernunft meinet: Gott nehme den ganzen falschen Saamen und mache ein Kind Gottes daraus, daß er also seinen Reichthum der Gnade eines sonderlichen Fürlaßes sehen ließe, nein, das geschieht nicht [...]." (Jakob Böhme, *Sämmtliche Werke. Bd. 4.*, ed. Karl Wilhelm Schiebler (Leipzig: Barth, 1842), 607.

On Predestination is among the shortest ones.²⁹ The letter begins with the following words:

God, without Nature and Creature, is an Incomprehensible, Unfathomable, Eternal Being; and therefore the learned Moses saith, that God made all material Things of Nothing; and this Nothing is the Eternal Unity and the highest Good, even that very Power that preserveth all material being. (126)

Tryon argues that because of this universal divine origin, everything longs vehemently for Unity with God. The source of all evil is the Fall of mankind, which was caused by abusing the greatest gift: free will. The Fall led to division, and it is this division that led to silly notions like predestination. The impossibility of this idea is most obvious in the operation of reason: should there be no free will, the faculty of reason would be useless. This same free will, however, also warrants that man's election depends on himself. If there were elect grace, laws would not have been given, and all preaching and teaching would be in vain. And one of the ultimate arguments: it is simply a wicked opinion that God would be the original cause of evil. According to Tryon, choosing between good and evil depends on nothing else but our own will and desire. Based on these observations, he recommends that we should just be waiting with fervour and devotion, and sooner or later we would feel grace. As seen, talking about grace, Tryon touches upon most of the topics Boehme had dealt with, but the incredible depth of Boehme's argument is again completely lost. And even though Tryon talks about the importance of works elsewhere, his train of thought follows different paths. Compared to Boehme, it seems that Tryon simply uses the results that the German, with a strenuous effort reflected in all his writings, has achieved, and again, stops where things get more complicated.

Moving towards our conclusion there is one more area concerning the relationship between Boehme and Tryon that should be mentioned. Tryon's already cited *Memoirs* have been published posthumously in 1705, and the biography of the author is usually discussed almost solely based on this memoir. However, juxtaposed to Hotham Durant's well-known Boehme biography, doubts may arise as to whether Tryon's memoirs could be truly relied on as a biographical-historical source.³⁰ Suggesting a potential future

²⁹ Account based on Tryon, *Letters*, 126–29.

³⁰ Durant Hotham, *The Life of Jacob Behmen Written by Durand Hotham Esquire, Novemb. 7. 1653* (London: Printed for H. Blunden, and sold at the Castle in Corn-Hill, 1654), <https://www.proquest.com/books/life-jacob-behmen-written-durand-hotham-esquire/docview/2240940290/se-2?accountid=163371>.

research project, I would like to call attention to certain interesting similarities. First, dreams have a decisive role in both texts. The biography of Boehme abounds with miracles from an early point on, and these highlight that despite his humble origins, Boehme is an exceptional figure for whom a unique act of revelation has been awarded. To give just one example: one day a stranger walks into the shop where Boehme works, and reveals a personal prophecy about his future:

Iacob, thou art little, but shalt be great, and become another man, such an one as at whom the World shall wonder. Therefore be Pious, fear God, and reverence his Word; read diligently the holy Scriptures, wherein you have comfort and instruction: for thou must endure much misery, and poverty, and suffer persecution; but be courageous and persevering, for God loves, and is gracious unto thee.³¹

Other scenes speak about the divine light that suddenly surrounded him or about a spiritual gate that was opened to him, and through which “in one quarter of an hour I saw and knew more than if I had been many years together at an University” (D5v). The biography also describes the irresistible spiritual force that inspires Boehme to write: “Art [...] hath not written here, neither was there any time to consider how to set it punctually down, according to the right understanding of the letters, but all was order’d according to the direction of the Spirit, which often went in hast” (D4r). As seen, many of the miraculous scenes serve as a justification for personal spiritual revelation as a legitimate source of knowledge.

A similar strategy of legitimation is at the very heart of Tryon’s autobiography as well. He also describes several dreams or visions, the first at a quite early age:

Being about Six Years of Age, I had a Dream, wherein it pleased God to show me the Kingdom of Love, and the Kingdom of Darkness. I thought that God appeared to me and talked with me Face to Face, in a very friendly and loving manner. Not long after I had another Dream, wherein methought the Devil stood before me, and scourged me.³²

In the wider structure of the work, these dreams and visions come close to becoming an organising principle, while they also clearly serve as an alternative source of knowledge, a spiritual wisdom that complements outward sciences in Tryon’s view.

³¹ Ibid., D2v.

³² Tryon, *Some Memoirs*.

Another shared feature of the two texts is the emphatic representation of the subject as a simple craftsman, in Tryon's case, first, a shepherd (just like Boehme),³³ then apprentice to a castor-maker, or hatter. Tryon renders himself as an autodidact who, besides his duties as an apprentice, had read a lot at night (mostly about astrology, physics, and other natural arts and sciences) on his own initiative. While thus working and studying, the voice of wisdom warns him to lead a self-denying life, and this is when Tryon's dietary experiments begin. Writing is a late undertaking for Tryon, only begun at the age of 48. As he puts it,

[...] I had an inward Instigation to Write and Publish something to the World: and this Impression was upon my Spirit to that degree, that I could not be satisfied, till I had set down in Writing several things the Lord had manifested to me, relating both to Divine and Natural Wisdom; recommending to the World Temperance, Cleanness, and Innocency of Living; and admonishing Mankind against Violence, Oppression, and Cruelty, either to their own Kind, or any inferior Creatures.³⁴

It is remarkable that despite the strong parallels, no mention whatsoever is made of Jakob Boehme or any other specific author, and that his reading and his writing experiences, though both highlighted, are in no ways linked. Just like in one of the prefaces quoted earlier, even when reading is in the focus, no names are mentioned here, only the subject areas. Instead of other authors, Tryon suggests that divine inspiration is the true source for his knowledge. A detailed comparison of the two biographies should be conducted to decide whether the popular biography of Boehme could have served as a pattern for the fragmentary memoir, or if we see a conventional pattern of spiritual biographies here. The latter suggestion might be reinforced by the postscript, according to which the worth of the published memoir lies in the fact that Tryon's life may serve as a perfect model for anyone to imitate.

To sum up: there is a huge incongruity in Thomas Tryon's works between the wide range of contemporary scientific, religious and philosophical notions he employs and the total lack of references to any relevant authorities. This haunting silence about the sources is one of the most striking features of the whole oeuvre, and seems to be a conscious self-representational technique. It is clear that most of his central notions are borrowed from Jakob Boehme, and the similarities between the way Boehme is represented in a popular

³³ "His first employment being the care of the common cattle amongst the rest of the youths of the Town." (Hotham, *The Life of Jacob Behmen*, B3r.)

³⁴ Tryon, *Some Memoirs*.

biography and how Tryon represents himself in his autobiography further reinforce the potential connection between the two authors, even if Boehme's fascinating intellectual struggles disappear on Tryon's hand. All in all, we may be not far from the truth in supposing that Tryon's works are part of a project of repetition on a grand scale, that is, a somewhat reductionist repetition of Boehme's ideas at a time when the first great wave (the huge translation and publishing project) had already passed. Why this project was performed with a careful omission of Jakob Boehme's name, and why many of the concepts are either brutally simplified or taken too much for granted, how and why did he transform the final questions addressed by Boehme into the very first questions of everyday domestic life are intriguing research problems yet to be explored. Yet, it has hopefully become clear by now that they are also problems that may shed light on the transmission and transformation of radical spiritualist ideas in the seventeenth century³⁵ – but in order to explore them, we need to extend our focus beyond his vegetarianism, which is clearly the most celebrated aspect among contemporary scholars and readers.

³⁵ Or, as Hessayon puts it, answer to these questions might shed light on „what happens when texts are circulated within contexts for which they were not intended.“ Hessayon, “Jacob Boehme's Writings,” 77.

VARÁZSTALANÍTÁS ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZIK A VALLÁS ÉRTELMEZÉSE A BIZONYTALANSÁG VILÁGÁBAN

MÁTÉ-TÓTH ANDRÁS

Mottó

*„Minden Egész eltörött,
Minden láng csak részekben lobban,
Minden szerelem darabokban,
Minden Egész eltörött.”*

(Ady, Kocsi-út az éjszakában 1909)

WEBER VARÁZSTALANÍTÁSRÓL SZÓLÓ GONDOLATÁNAK EREDETE

A modern világ csökkenő mértékű vallásosságának megkérdőjelezhetetlen ténye Max Weber híres szakkifejezéséhez, a „*varázstalanításhoz*” kapcsolódik. Nyilvánvaló, hogy sok társadalomtudós szerint Max Weber a vallás eltűnése mellett érvelt a magán- és a közszférában. Az e folyamat bizonyítékairól szóló kritikákat pedig rendszeresen „*újra-varázsolásnak*” nevezik, ami egy ellentétes folyamatot kellene, hogy sugalljon. Valami olyasmit, mint a vallás visszatérése, akár más formákban és helyeken, mint korábban. Szükséges tisztázni Weber eredeti, a varázstalanításról szóló elméletét, hogy megfelelőbb keretet dolgozzunk ki a vallás jelenlétének és állandó átalakulásainak értelmezésére a mai modern világban. Weber varázstalanítás fogalmának árnyalása megmutatja, hogy nem a vallásra, hanem a mágiára összpontosított, és ezért pontosabb lenne Weber érvelésének szakkifejezését „*mágiátlanításnak*”, az ezzel ellentétes folyamatot pedig „*újra-mágiásításnak*” nevezni.¹

Ahhoz, hogy megértsük, mit gondolt Weber a vallás változó történelmi folyamatairól, célszerű magát Webert idézni.

Az a nagy történelmi folyamat a vallások fejlődésében, a mágia kiiktatása a világból [Entzauberung], amely a régi héber prófétákkal kezdődött, és a hellenista tudományos

¹ Az angol *de-magification* kifejezést Hans Joas használja *The Power of the Sacred: An Alternative to the Narrative of Disenchantment* (New York: Oxford University Press, 2021) című munkájában, a *de-magicking* kifejezést pedig John Cottingham Michiel Meijer és Herbert de Vriese a *The Philosophy of Reenchantment* (New York / London: Routledge, 2020) kötet 2. fejezetében.

gondolkodással együtt az üdvösség minden mágikus eszközét mint babonát és bűnt elvetette, itt ért a logikus végkifejletéhez.²

Weber érvelése nagyon egyértelműnek tekinthető. Különbséget tett a vallás és a mágia között. A varázstalanítást (*Entzauberung*) pedig a vallástörténeten belüli folyamatként értelmezi, nem pedig a társadalom és a vallás kölcsönhatásában lejátszódó folyamatként. Maga a varázstalanítás tárgya nem a vallás, hanem a mágia. Weber megközelítésének ezt a pontját emeli ki egy másik idézet a „Tudomány mint hivatás” (1917) című kései előadásából.

Korunk sorsát a racionalizáció és az intellektualizáció, és mindenekelőtt az *Entzauberung der Welt* jellemzi. Éppen a végső és legmagasztosabb értékek vonultak vissza a közéletből vagy a misztikus élet transzcendentális birodalmába, vagy a közvetlen és személyes emberi kapcsolatok testvériességébe.³

Az általa leírt és *Entzauberungnak* nevezett folyamatot a racionalitás és a mindenhez való intellektuális hozzáállás vezeti. Ennek a folyamatnak a következményei két irányba mutatnak: először a transzcendens misztikus, másodszer a testvéri kapcsolatokba. Ha emlékszünk Allport híres megkülönböztetésére, az első a vallásosság intrinszik típusa, a második pedig extrinszik. De mindkettő a vallási dimenzióon belüli, és nem áll a vallással ellentétes oldalon. Annak mélyebb megértéséhez, hogy Weber mire is gondolhatott híres szakkifejezésével, a varázstalanítással, Hans Joas a 2020-ban megjelent legújabb monográfiáját szentelte, melynek címe *A szent hatalma (Die Macht des Heiligen)*. Bár nem akarok elveszni a teoretizálás útvesztőiben, mégis szükségesnek tűnik számomra, hogy Joas idézzem először is Weber elvarázsolás fogalmának többdimenziós voltát illetően, másodszer pedig azért, hogy rávilágítsak, mennyire zavaros maga a fogalom.

Joas azt írta, hogy „három különböző kifejezésre van szükségünk a Weber által 'varázstalanításként' emlegetett történelmi folyamatokra: *de-magifikáció*, *de-szakralizáció* és *de-transzcendentalizáció*.”⁴ Elemzése szerint Weber a varázstalanítás e három különböző, ugyan részben egymást átfedő dimenzióról értekezett. Minden esetben fontos tisztázni, hogy pontosan mire is gondol, ha a tágabb értelemben vett vallás különböző átalakulásainak elemzésében próbáljuk használni fogalmát.

² Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (London: Routledge, 2001), 61n. idézi Joas, *Power of the Sacred*, 121–22.

³ Max Weber, *Wissenschaft Als Beruf*, 11. Aufl. (Berlin: Duncker & Humblot, 2011), 36.

⁴ Joas, *Power of the Sacred*, 113.

De Joas ennél is tovább megy. „Nem egyszerűen azt állítom, hogy Weber nem volt egyértelmű ebben a kérdésben, hanem sokkal radikálisabban, hogy a varázstalanítás egész, nagy hatású narratívája ezen a fogalmi többértelműségen nyugszik.”⁵ Joas érvelését követve bölcsen tennénk tehát, ha kerülnénk a varázstalanítás kifejezés általános értelemben vett használatát. A megfelelő elemzéshez hasznos tisztázni, hogy a vallás milyen átalakulásáról van szó. Ha nem általános értelemben vett varázstalanításról van szó, akkor a mai világ megfelelő értelmezéséhez előnyösebb a mágiátlanítás fogalma.

Malinowski híres művében, a *Mágia, tudomány és vallás* (1925) a mágiát a primitív emberek különleges képességeként értelmezte, ami révén megérti és irányítja a természetet. Eszerint a mágia olyan világkép, amely megmagyarázza az egész világra vonatkozó mindenre kiterjedő tudást, amely magában foglalja az összes közvetlen és közvetett valóságot. A mágia a primitív törzsek számára valamiféle biztonságérzetet nyújt. Bár a természetben és a szellemek világában számos fenyegetés van jelen, a mágia képes megérteni, hogyan működik a világ, és hogyan lehet azt a fenyegetések elkerülése érdekében irányítani.⁶ Weber varázstalanítása úgy is értelmezhető, mint a világról való átfogó tudás elvesztése és az irányítási képesség elvesztése. Ez a mai világ problematikájának lényege. A vallás átalakulásai és funkciói e képességvesztés viszonylatában érthetőek meg.

Ezen a ponton megfogalmazhatjuk az első tézisünket: Weber részben a vallástörténeten belüli folyamatra, részben pedig a végső értékek retrátumának eltűnésére összpontosított.

VALLÁS TÁGABB ÉRTELEMBEN

Míg a hatvanas években a vallás eltűnése, hanyatlása és értelmének elvesztése nyilvánvaló tapasztalat volt, a valláselméletek kibővítették a vallás dimenzióit. A keresztény hagyományban a közvetlen vallásgyakorlás és a hit dimenzióin túl egyre több vita zajlott a vallási értelmezésekről. A szekularizációs elmélet mellett és azzal párhuzamosan két másik elmélet is megjelent, amelyek a vallás kérdéseit tágabb keretek között vizsgálták. Ezek a végső és mindent átfogó dimenzió eszméjének vallásszerű jellegzetességét mutatták ki. Az egyik ilyen elméletet Peter L. Berger dolgozta ki a vallásszociológiáról szóló első nagy

⁵ Uo.

⁶ Aaron W. Hughes and Russell T. McCutcheon, „Magic,” in Aaron W. Hughes and Russell T. McCutcheon, eds., *Religion in 50 More Words* (London: Routledge, 2021), 131–137.

művében, a *The Sacred Canopy*(1967)⁷, a másikat pedig húsz évvel Berger után Anthony Giddens a *The Construction of Society*(1986)⁸ című művében.

Szent sátor

Berger vallásszociológiájában és társadalomelméletében kiemelkedő szerepet kap a nomosz, vagyis a társadalom társadalmon túli megalapozottságának tudata. Ezzel szemben áll az anómia, a hovatartozás érzésének hiánya. Más szóval, Berger szembeállítja a kozmoszt és a káoszt. Az előbbi a biztonságot, az utóbbi ennek a biztonságnak a fenyegetettségét jelenti. Mindkét fogalom, a nomosz és a kozmosz Berger elméletében az egyén és a társadalom saját képességén túli forrásból ered. Nem a keresztény teológiában megfogalmazott transzcendenciáról van szó. Berger nem akar látens bizonyítékot szolgáltatni Istenről. Arról van szó, hogy az ember és a társadalom önértelmezésében van egy olyan dimenzió, amely ezt az önértelmezést az antropológiai és szociológiai képességek fölé helyezi.

A vallás az az emberi vállalkozás, amely által egy szent kozmosz jön létre. Másképpen fogalmazva, a vallás a kozmizáció szakrális módszere. A szent alatt itt egy olyan titokzatos és félelmetes, az embertől eltérő, de mégis vele rokon erő minőségét értjük, amelyről úgy gondoljuk, hogy a tapasztalat bizonyos tárgyaiban lakozik.⁹

A bergeri értelemben vett vallás tehát a nomosz és a kozmosz szentségének tudása. Ez egy olyan emberi valóság, amely minden emberre jellemző. Pontosabban, minden emberben jelen van, mint olyan sajátosság, amely meghaladja a pusztá ösztönvilágot.

A fentiek értelmében tehát a vallás mint szent rend védelmet jelent a káosz ellen.

A szakrális kozmosz a káoszból emelkedik ki, és ez utóbbival továbbra is szörnyű ellentétként szembesül. [...] A szent kozmosz, amely meghaladja és bevonja az embert a valóság rendezésébe, így az ember végső pajzsát nyújtja az anómia rémével szemben. A szakrális kozmoszsal való „helyes” kapcsolatban lenni annyit jelent, mint védve lenni a káosz rémálomszerű fenyegetéseivel szemben. Kiesni egy ilyen „helyes” kapcsolatból annyi, mint magára maradni az értelmetlenség szakadékának szélén.¹⁰

⁷ Peter L. Berger, *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, 1st ed. (Garden City, NY: Doubleday, 1967).

⁸ Anthony Giddens, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, 1st ed. (Berkeley: University of California Press, 1986).

⁹ Berger, *Sacred Canopy*, 35.

¹⁰ Uo., 36.

A vallásban az ember és a társadalom az értelmes élethez szükséges rendezett, átfogó egészet kapja. A vallás védő valóság, amely megvéd az értelmes élet lehetőségét fenyegető káosztól. A nomosz és a kozmosz szentségének antropológiai és szociológiai alapismeretét és fontosságát a különböző rítusok és vallási tanítások stabilizálják és rutinizálják.

Eszerint a második tézisünk az, hogy a vallás (és a mágia is – később látni fogjuk) megteremti a kozmoszt, hogy megvédje a káosztól.

Ontológiai biztonság

Egy másik, kicsit később megfogalmazott elmélet Anthony Giddens ontológiai biztonság elmélete, amely Bergeréhez hasonlóan érvel.

Giddens így definiálja az ontológiai biztonságot:

Bizalom abban, hogy a természeti és társadalmi világ olyan, amilyennek lennie kell, beleértve az én és a társadalmi identitás alapvető egzisztenciális paramétereit.¹¹

Giddens a tekintély hanyatlásáról és a kétségek szaporodásáról beszél a modernitás kontextusában. Az ontológiai bizonyosság társadalmi kontextusa megerősíti a bizonytalanságot. A korábbi tekintély az ontológiai biztonságot támogatta, a tekintély megingása a biztonság iránti vágyat kényszeríti ki. Ilyen értelemben a vallás nem tűnik el a modernitásban, hanem mutálódott formában van jelen, sőt megerősödik. Az ontológiai biztonság iránti igényt képes kielégíteni. Mindenekelőtt a fundamentalizmus, amely erős és világos válaszokat ad a bizonytalan erkölcsi és társadalmi orientáció számára.

A harmadik tézisünk ennek megfelelően azt állítja, hogy a biztonság és a bizonytalanság kérdése központi szerepet kap a világ egészének megértésében és értelmezésében. A vallás kérdése ontológiai és egzisztenciális szinten is mélyen összefügg a biztonság kérdésével.

Engedtessek meg, hogy itt egy rövid kitérőt tegyek Közép- és Kelet-Európa felé, hogy tisztázzam a különbséget a hagyományos értelemben vett vallás és a vallás mint tekintély között.

Giddens érvelése, miszerint a vallás a modernitás korában a kételyekre választ adó tekintélyként van jelen, bizonyos sajátos hangsúlyokkal releváns a közép- és kelet-európai (KKE) társadalmakban. Ha a modernitást Nyugat-Európában a huszadik századra vonatkoztatjuk, akkor ez a szerves folyamat KKE-ben a második világháború után megállt. A társadalmi tekintély nyugati hanyatlásával ellentétben KKE-ben a totális diktatúra tekintélye vált uralkodóvá. Ez a hatalom vallás- és egyházellenes volt, és kizárta a vallást a

¹¹ Giddens, *Constitution of Society*, 375.

társadalmi nyilvánosságból. Helyette a saját kvázi-vallásos orientációját erőltette a vallással szemben. Az 1970-es és 1980-as évektől kezdve ez a totalitárius tekintély egyre inkább diszkreditálódott, egyre kevésbé volt képes kielégíteni az ontológiai biztonság követelményeit. A vallási tekintélynek ez a funkciója pedig csak a második nyilvánosságban, vallási szigeteken tudta kifejteni orientációs hatását. A kommunizmus bukása és a totális tekintély teljes hanyatlása után az egyházak visszatérhettek a társadalmi nyilvánosságba. Miközben számos strukturális lehetőségük volt a vallási tekintély újrapozicionálására, maguk is megújulásra szorultak és szorulnak. Olybá tűnnek némelykor, mint a vietnami veterán, aki 20 évvel a háború befejezése után kóborolt ki az erdőből, semmit sem tudva és semmit sem értve az új békefeltételekből.

Ami az ontológiai biztonság vallási támogatását illeti, Giddens érvelésével kapcsolatban Közép-Kelet-Európában azt találjuk, hogy az emberek részéről nagy igény mutatkozik arra, hogy az egyházak választ adjanak az élet értelmére. A keresleti oldal spirituális válasszat igényel. Az egyházak azonban az intézményi dimenzióban elsősorban saját jogi és gazdasági körülményeik biztonságát keresik. Politikai és közéleti jelenlétük növekszik, de spirituális hitelességük sok kívánnivalót hagy maga után. Ha a vallást a giddensi értelemben az ontológiai biztonság támogatásaként értelmezzük, akkor azt látjuk Közép-Kelet-Európában, hogy az egyházak visszatértek ugyan, de a vallás kevésbé.

E kitérő után visszatérek a vallás tágabb értelemben vett beavatkozását követő vörös fonalamhoz, a világ egészének megértése és az egzisztenciális félelem nélküli otthonlét szükségességéhez.

Mitikus mátrix

Giddens előtt Berger szent sátor elméletét mutattam be. Most visszatérek Bergerhez, a negyven évvel később megjelent másik munkájához. Berger, aki teológiai jelleggel írt a hitről, a mitikus mátrix kifejezést használta annak bemutatására, hogy az embernek szüksége van a világ átfogó megértésére, amelynek forrása és biztonsága túlmutat a társadalmi konvenciókon.¹² A tőle ismert tudásszociológiai alapokon azt sugallta, hogy az ember akkor élhet sikeres életet, ha tudatában van a Berger által mitikusnak nevezett mátrixnak, amely a világ átfogó megértését kínálja.

Az olyan szakkifejezések mellett, mint nomosz, kozmosz és szent sátor, Berger a „mitikus mátrix” kifejezést ugyanarra a tudatosságra vagy képzetre alkalmazta. Ennek jelentését a 2004-ben megjelent *Questions of Faith* című könyvében fejtette ki. A mitikus mátrix

¹² Peter L. Berger, *Questions of Faith: A Skeptical Affirmation of Christianity* (Malden, MA / Oxford: Blackwell, 2004).

szerint az egész emberi és természeti valóság egészként jelenik meg. Az élő és élettelen, emberi és nem emberi, egyéni és közösségi közötti határok átjárhatóak. A valóságnak ebben a mitikus felfogásában, a mátrixban az ember a kozmikus, mindent átfogó rend részének látja magát.¹³

A különböző kultúrák különböző neveket adtak ennek az alaphelyzetnek és felfogásnak. Az évezredek óta tartó vallási átalakulás a mai napig tart. Bár hagyományos formái hanyatlóban vannak, új formái még mindig behálózzák a kortárs kultúrát. Ugyanakkor a valóság e mitikus felfogásának ereje és hihetősége csökkenőben van. A mitikus mátrixban minden feszültség és ellentmondás végül feloldódni látszik. Ez a tudat azonban hanyatlóban van. Ezt fejezi ki Ady mottóban idézett sora: „minden egész eltört.”

A modernitás viszonyai, valamint a vallási és mágikus dimenziók átalakulása a modernitáson belül az újra elvarázsolás gondolatával hozhatók összefüggésbe. A kérdés pontosabban úgy tehető fel, hogy a mágikus és vallási források, mítoszok, rítusok és tekintélyek a korábbinál nagyobb mértékben járulhatnak-e hozzá a növekvő egzisztenciális bizonytalanságok és félelmek kezeléséhez?

Mindezek alapján megfogalmazhatjuk a negyedik és egyben utolsó tézisünket. A különböző vallási témák kutatásában nem a vallás csökkenésére vagy növekedésére vonatkozó kérdés a megfelelő megközelítés. A megfelelő kérdés a következőképpen hangzik: Milyen módon próbálja a vallási mítosz és rítus az elveszett egészet helyreállítani? Milyen módon nyújthat védelmet a vallási mítosz és rítus a káosz fenyegetésével szemben?

ÖSSZEFOGLALÓ

Összefoglalva érveimet, először is tisztáztam az újra elvarázsolás szakkifejezést, és azt állítottam, hogy az nem a vallás visszatérését, hanem a mágia visszatérését jelenti Weber értelmében. Újra-mágiásítást jelent inkább. A következő lépésben összefoglaltam Berger és Giddens érveit, amelyek egy végső, mindent átfogó dimenzió jelenlétére vonatkoznak az emberi gondolkodásban, mint a magán- és a társadalmi élet biztonságának alapjára. Ha komolyan vesszük ezeket az utalásokat, akkor az újra elvarázsolás fókuszát a vallás kérdéséről az emberi és társadalmi önmegértés kérdése felé tudjuk áthelyezni.

¹³ Uo., 23.

KOLLEKTÍV TRAUMA ÉS MÁRTÍROK

A KORA MODERN ANGOL BOSSZÚTRAGÉDIÁBAN

MIKE LAURA

Ebben a dolgozatban abból az alapfelvetésből indulok ki, hogy az angol bosszútragédia különösen véres műfaja¹ az angol reformáció okozta ideológiai válság nyomán született, amely egy „időben elnyúló, kiszámíthatatlan folyamat volt.”² A *pszichológia*/trauma jelenlétét többen megfogalmazták már a kora modern angol társadalommal kapcsolatban,³ de a közösségi szinten ható trauma jelensége, a *kollektív trauma* mint értelmezési keret eddig nem kapott külön figyelmet a posztreformációs válságok kutatásában.⁴ Az áldozás és áldozat mibenlétének válsága⁵, amely részben a mártírok halálát övező ambivalenciában nyilvánult meg, ennek a kollektív traumának az egyik eleme. Míg a köztörvényes bűnözők kivégzése egyértelműen helyesléssel találkozott, az eretnekek és vallási elítéltek esetében nem ez volt a helyzet. David K. Anderson kifejti, hogy „[...] az eretnekek kivégzésekor mindig a szorongás és sajnálat hullámai söpörtek végig a közönségen, amit a tragédiák szerzői tudatosan igyekeztek imitálni és felnagyítani a színdarabokban, mivel jó színházi anyagnak látták.”⁶ Én azzal szeretném árnyalni ezt az argumentációt, hogy a dráma-

¹ Thomas Kyd *Spanyol tragédiájához* szokás kötni a bosszútragédia hagyományának születését, amely a tragédia bemutatását követező évtizedekben roppant népszerű lett. A *Spanyol tragédiát* T. W. Baldwin kutatása szerint szinte biztosan 1582–1585 között mutatták be először, de legkésőbb 1585-ben (T. W. Baldwin, „On the Chronology of Thomas Kyd’s Plays,” *Modern Language Notes* 40, no. 6 [1925]: 384, <https://www.jstor.org/stable/2914095>). Fredson Bowers szerint James Shirley 1642-es *The Cardinalja* tekinthető a bosszútragédia-hagyomány legkésőbbi, ismert darabjának. Fredson Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642* (Princeton: Princeton University Press, 1940), 63.

² Alexandra Walsham, *Charitable Hatred* (Manchester / New York: Manchester University Press, 2006), 13. Ahol másképp nem jelzem, az angol idézetek a saját fordításomban szerepelnek.

³ James Robert Allard and Mathew R. Martin, *Staging Pain 1580–1800: Violence and Trauma in British Theatre* (Ashgate, 2009); Lisa S. Starts-Estes, *Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare’s Roman Poems and Plays* (Palgrave Macmillan, 2014); Thomas P. Anderson, *Performing Early Modern Trauma from Shakespeare to Milton* (Routledge, 2016).

⁴ A kollektív trauma koncepciójához ld. Jeffrey C. Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: University of California Press, 2004).

⁵ Az áldozat–áldozás válságának gondolata David K. Andersontól származik (*Martyrs and Players in Early Modern England* [Farnham: Ashgate, 2014]), amit ő René Girard *Violence and the Sacred* című munkájára alapoz (trans. Patrick Gregory [Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1979], 55).

⁶ Anderson, *Martyrs and Players*, 10.

írók egy, a nézőkkel közösen átélt kulturális trauma elemeiből építkeztek, ezért tételezésem szerint nemcsak a színházi hatás volt a céljuk, hanem ennek a kollektív vallási traumának a reprezentációja, feldolgozása. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy nem tudták nem színpadra vinni. John Webster *Amalfi hercegnő* című tragédiája, amit később majd részletesebben vizsgálok, a főszereplő személyében egy kvázi-mártír figurát állít a színpadra, aki a reá mért ítéletet és halálbüntetést bátorsággal és tartással fogadja. Az állami cenzúra miatt nem jelenhetett meg nyíltan a vallási téma a darabokban, mártír-drámát pedig főleg nem vihettek színre a reformáció óta a szerzők⁷, de a kor egyéb társadalmi traumái mentén (osztályharc, nemek háborúja) kiváló alkalom nyílt a vallási traumák nyomainak felmutatására, problematizálására. Ezenkívül a színház mint reprezentációs médium is folyamatosan tárgya ezeknek a daraboknak, a metadramai perspektíván keresztül a közönség önreflexív módon saját nézői gyakorlatával szembesül, azon elmélkedhet.

Először hadd essék szó a számokról. Amennyiben a történelmi népiptások adataival vetnénk össze, természetesen jóval alacsonyabb számokról van itt szó⁸, nem ebben rejlik a trauma „kollektivitásának” igazi magyarázata. Ahogy azt Piotr Sztompka kifejti⁹, ugyan nem bármilyen társadalmi változás képes kollektív traumát okozni, de azok a változások igen, amelyek viszonylag rövid idő alatt történnek, a társadalom széles rétegeit érintik, és az élet minden területére kihatnak. Ezen ismérvek alapján az angol politikai reformáció¹⁰, ez az egészen egyedi, kaotikusnak nevezhető váltakozása a katolikus-protestáns uralkodóknak az angol trónon egyértelműen megfelel ennek a leírásnak. A bosszútragédia megjelenése szempontjából további lényeges tény, hogy a műfaj születése (1585) egybeesik a vallásos üldöztetés felerősödésével, miután 1570-ben V. Pius pápa exkommunikálta Erzsébet angol királynőt a *Regnans in excelsis* pápai bullával, amelyben Anglia „állítólagos

⁷ Margaret Owens monográfiájában részletesen tárgyalja a középkori mártírdramák és a kora modern dráma közötti áthallásokat. Margaret Owens, *Stages of Dismemberment* (Newark: University of Delaware Press, 2005).

⁸ Brad S. Gregory, *Salvation at Stake* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1999), 6.

⁹ Piotr Sztompka, „The Trauma of Social Change,” in Jeffrey C. Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: University of California Press, 2004), 158–59.

¹⁰ Christopher Haigh *English Reformations* című monográfiájában kifejti, hogy az egymást követő angol reformációk mind motivációban, mind jellegükben gyökeresen eltértek a kontinentális reformációtól, kezdve az alapvetően politikai indíttatástól. Ebben a „politikai”-ban az is benne foglaltatik, hogy nem alulról építkező, hitbeli megújulást követelő mozgalomról volt szó elsősorban, hanem a politikai hatalom érdekei mentén történő kieroletett, bár fokozatos változtatásokról. Haigh egyenesen „aberrálnak” titulálja VIII. Henrik motivációit. *English Reformations – Religion, Politics, and Society under the Tudors* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 12–4.

királynőjét, a bűn szolgáját” eretneknek nyilvánította¹¹. Ezzel hamarosan kezdetét vette a jezsuita papok üldözése és megégetése, megközelítően 189 papot végeztetett ki Erzsébet királynő, szinte mindet a nyolcvanas években¹². A kínzókamra használata is egyre gyakoribbá vált, pedig korábban híresen büszkék voltak az angol diplomaták arra, hogy Angliában ez nem szokás¹³. Ez a látszólagos időbeli egybeesés önmagában is elgondolkodtató. Egy további jelenség is relevánssá teszi a kollektivitás fogalmának bevezetését itt, ez pedig a nyilvános kivégzések nagy tömegeket vonzó természete. A nyilvános kivégzés intézménye a hatalom reaktiválását, a tömegek megfélemlítését szolgálta, LaCapra odáig megy, hogy a politikai terrorizmus fogalmával kapcsolja össze¹⁴. Ez egy tagadhatatlanul kollektív folyamat, amely minden állampolgárt érintett, hiszen éppen ez volt a célja: a nyilvános erőszak látványának lehető legszélesebb körű terjesztése. A következőkben a mártírság diskurzusát tárgyalom.

A mártírok halálát és meggyőződéseit nem lehet a mártírság diskurzusán kívül megérteni, csak félremagyarázni: ennek a diskurzusnak mind a középkori Angliában, mind a kontinentális Európában komoly hagyományai voltak.

A mártírság kollektív dinamikája alakította ki a kora modern keresztyénség arculatát. [...] A mártírság kiélezte az egyébként is meglévő különbségeket. [...] A cölöphöz kötözve, vagy fenn az emelvényen, a mártír szó szerint megtestesítette azt, amiben hitt, és amit egy adott vallási közösség tagjaként gyakorolt¹⁵.

A diskurzus legfőbb, alapvető eleme a proto-mártír: Jézus Krisztus példája, utána következnek a korai egyház mártír-szentjei. Gregory tanulmánya szerint később, a középkori Európában már csak a mártírság utáni *vágyakozás* jelent meg a misztikusoknál (pl. Avilai Szent Teréznel), de a katolikus egyház dominanciája miatt a keresztyén Nyugaton nem volt szükség mártírokra. (Más kérdés a misszionáriusok kérdése, akik a Távól-Keletre utaztak, például Japánba, de ez nem tartozik jelen dolgozat tárgyához.) A mártírság diskurzusának harmadik eleme pedig az *ars moriendi* kultúrája: a korabeli Egyháznak külön taní-

¹¹ „Regnans in excelsis,” *Wikipédia*, hozzáférés: 2022.08.19, https://hu.wikipedia.org/wiki/Regnans_in_excelsis.

¹² John Coffey, *Persecution and Toleration in Protestant England 1558–1689* (New York: Longman, 2000), 90.

¹³ Elizabeth Hanson, „Torture and Truth in Renaissance England,” *Representations* no. 34 (Spring, 1991): 52, 59, <http://www.jstor.org/stable/2928770>.

¹⁴ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001), xn3.

¹⁵ Gregory, *Salvation at Stake*, 6.

tása volt arra nézve, hogyan kell türelmesen viselni a szenvedést, illetve milyen a Jó Halál koncepciója. A mulandóságon való elmélkedést mindennapi lelki gyakorlatként ajánlották, továbbá elrettentő volt a hirtelen halál gondolata, hiszen utolsó kenet és áldozás nélkül meghalni kérdésessé tette a Túlvilági boldogságot. Lényeges a mártírokkal kapcsolatban ezt a diszkurzív háttérrel figyelembe venni, aminek hiánya durva félremagyarázásokhoz vezet. Ezek közül egyet konkrétan is szeretnék itt megemlíteni, a merész általánosításoktól vissza nem riadó pszichoanalitikus magyarázat esetét a mártírokkal, Cynthia Marshall olvasatában.

Cynthia Marshall tanulmányában¹⁶ pszichoanalitikus olvasatát adja John Foxe *Mártírok könyve*¹⁷ című munkájának, és azt indítványozza, hogy a *jouissance*, a sadizmus és mazochizmus erotikus elemeit keressük a mártír-történetekben. Feltételezése szerint a mártírbeszámolók olvasása „botrányos élvezetet” nyújtott a korabeli olvasóknak. Az argumentációt kizárólag Gardiner spanyolországi szenvedéseire alapozza, amely történet valóban háttorzongató részletességgel szerepel Foxe-nál, de közben szemmel láthatólag megfeledkezik arról, hogy Foxe történeteinek döntő többsége megtérés-történetekből, prédikációk és hittételek részletezéséből, illetve hétköznapi életrajzi elemekből áll. Mindezelég unalmas, ha pusztán egy szenzáció- és horroréhes közönségről van szó. Az *Actes and Monuments*, azaz a *Mártírok könyve* azonban roppant nagy népszerűségnek örvendett a kora modern Angliában. Marshall érvelésének alapja (ami az én véleményem szerint elfogadhatatlan egy ilyen történelmileg determinált jelenség esetében), hogy bevallottan kiemeli Foxe szövegeit a korabeli intézményi és diszkurzív keretek közül, és egy teljesen más értelmezési keretben a maga sajátos nézőpontjából magyarázza azokat¹⁸. A diszkurzív beágyazottságától (azaz a mártírság diskurzusától) ilyen módon megfosztott szöveg aztán szinte bármilyen jelentéssel felruházható. Brad S. Gregory határozottan érvel a kora modern vallásos jelenségek ilyen redukcionista és prezentista megközelítése ellen a *Salvation at Stake* című átfogó tanulmányának előszavában.

A következőkben igyekszem felvázolni, hogy a mártírok kivégzésekor milyen különféle jelentések voltak jelen a vesztőhelyen. Mindenekelőtt leszögezhető, hogy a vallásos kivégzések jelentését a hatalom nehezen tudta kontroll alá vonni. Legalább háromféle szemszögből lehetett a mártírok halálát értelmezni, illetve annak a jelentőségét megállapítani. Elsősorban ott volt a hatalom perspektívája: ahogy azt Alexandra Walsham kifejti,

¹⁶ Cynthia Marshall, *The Shattering of the Self* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002).

¹⁷ *Actes and Monuments of these Latter and Perillous Days, Touching Matters of the Church* (London, 1563).

¹⁸ Marshall, *Shattering of the Self*, 88.

az eretnekség büntetését a *jóindulatú gyűlölet (charitable hatred)* motiválta, amely a hatóság szent kötelessége is volt, amióta csak Ágoston lefektette ennek teológiai alapjait az 5. században¹⁹. A hatóság szemében az eretnekek fertőzés és szennyfolt voltak a társadalom szövetén, amit csak tűzzel lehetett eltávolítani. Ezzel szöges ellentétben állt az, ahogyan a mártírok értelmelték saját halálukat. A vallási okokból elítélt személyek gyakran magukhoz ragadták a szót a kivégzés előtti pillanatokban, és győzelmes tanúkként állítva be magukat átfordították a kivégzés jelentését. Eretnekek vagy mártírok?²⁰ Ez volt az alapdilemma. Ehhez a jelentéshez társult meggyőző erőként az is, ahogyan nagy bátorsággal, szelíden vagy éppen túlvilági örömmel fogadták a szenvedést, ezzel tanúságot téve arról, hogy Isten mellettük áll utolsó óráikban. Ezután számba kell vennünk azt is, milyen lehetséges jelentések fogalmazódtak meg a kivégzések szemlélőiben.

A nézők között voltak olyanok, akik gúnyolódtak, tráglyát dobáltak az elítéltekre, és egyéb módon fejezték ki a hatósággal való egyetértésüket²¹. Azután voltak azok, akik osztották a mártír hitbéli meggyőződéseit, ők siratták, csodálták az elítéltet és összegyűjtötték a halott tárgyait, ruházatának darabjait, vagy éppen testrészeit (lásd katolikus ereklye-tisztelet). Harmadszor pedig ott voltak azok a szimpatizáns nézelődők, akiket annyira meghatott a mártír bátor halála, hogy a tanúságtétel hallatán ott helyben megtértek.

Walsham és Anderson egyaránt kifejtik, hogy a tizenhatodik század előrehaladtával egyre nagyobb együttérzés övezte a mártírok halálát, gyakoriak voltak a megtérések a kivégzések helyszínén, ezért egy idő után a hatóság a kora hajnali kivégzések bevezetésével igyekezte redukálni a nézők létszámát²². Jó példa erre a katolikus rekuzánsok esete: a mindenki által megbecsült katolikus papok és támogatóik nyilvános kivégzése sok esetben kontraproduktívnak bizonyult. A kivégeztetett papok halála nem tudta kigyomlálni a régi hitet: sokan maradtak kriptó-katolikusok, akik titokban továbbra is gyakorolták a régi vallást a misszionárius jezsuita papok segédletével.

Mindez számomra ahhoz a következtetéshez vezet, hogy a mártírok halála körüli ambivalencia a kollektív vallási trauma tünete volt. Úgy gondolom, a mártírok teste lett az a csatater, a trauma újra-termelődésének helyszíne, amin belül (szó szerint) a régi és az új ideológia erői összecsaptak. Alexandra Walsham és más történészek próbálják igazolni, hogy a mártírok kivégzése teljesen elfogadott jelenség volt a kora modern Angliában. Ezzel az állítással viszont, véleményem szerint, szemben áll a fentiek mellett John Foxe

¹⁹ Walsham, *Charitable Hatred*, 2, 5.

²⁰ Fabiny Tibor, *Eretnekek vagy mártírok? Hitvita és hermeneutika a korai angol reformáció idején (1525–1535)* (Budapest: L'Harmattan, 2022).

²¹ Walsham, *Charitable Hatred*, 112.

²² Uo., 77.

levele²³ is, amelyben kérte a királynőt, hogy ne végeztesse ki az anabaptista mártírokat, vagy legalább ne elevenen égesse el őket, hiszen még az ószövetségi, „barbár” időkben is először megölték a szerencsétlen áldozati bárányokat, mielőtt megégették volna őket. Továbbá jó politikai érzéssel hivatkozik Mária máglyáira is, kérve Erzsébetet, hogy ne szítsa fel újra a Smithfield lángjait, amelyek oly régóta szunnyadnak Erzsébet „áldott felvigyázása” alatt. Erős tartalmú levél és nagy bátorságra vall Foxe részéről, de süket fülekre talált. Mindenesetre kiválóan példázza, hogy nem csupán a mai posztmodern érzékenységet sérti az, hogy lelkiismereti okokból égettek meg eleven embereket a máglyán.

Az érveléshez szervesen hozzátartozik annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy mi köze lehet a bosszútragédiának a mártírokhöz? A fő állításom az, hogy a bosszútragédiákban egy kollektív vallásos trauma manifesztálódik, ami a sajátos angol reformáció következménye, de emellett egy további, ennél is közvetlenebb kapcsolat van a bosszútragédia műfaja és a mártírság intézménye között. A bosszútragédia ugyanis állhatatosan boncolgatja az emberi és isteni Igazság, valamint igazságszolgáltatás kérdését. A mártírság előfeltétele egy relatíve passzív magatartás, sztoikus beletörődés az állam által a testre kiszabott büntetésbe, abban a hitben, hogy Isten fog megfizetni a bűnösöknek. A mártírok átadják a bosszúállás jogát Istennek, hogy a saját maga által kiszabott időben és módon álljon bosszút majd a bűnösökön. Ez az újfajta, színpadon is megjelenő gondolkodás viszont egyidejűleg felborította az egyenlegnek azt az oldalát, amiben az Állam az Isten büntető keze lenne, hiszen nem lehet Isten eszköze az, aki az igazakat sújtja büntetéssel, ergo kérdésessé vált a hatóság isteni felhatalmazása a mártírok megbüntetésében²⁴. Ez veszélyes és felforgató gondolat volt, nem véletlen sújtotta cenzúra az állami kivégzések színpadi reprezentációját. Jó példa itt Thomas Kyd *Spanyol tragédiája*, amely az egész műfaj megalapozó darabja (ha leszámítjuk a korábbi keltezésű, de elveszett *Ős-Hamletet*), és amely a királyi főmarsall, Hieronimo igazság utáni hajszájáról szól, amelybe végül is beleőrül. Hieronimo a Bibliát idézi, amikor *Vindicta Mihi* (3.13.1), „enyém az igazság – mondja Isten” felkiáltással igazságot követel *magának* egyetlen fia haláláért, ezzel istenkáromlást követve el, hiszen ezután kezdi el kitervelni a halálos bosszút ellenfelei ellen. De jelen tanulmány tárgya nem a *Spanyol tragédia*, hanem egy hasonlóan népszerű, bár későbbi (1613) darabja a bosszúdráma tradíciónak, az *Amalfi hercegnő* John Webstertől.

Először is, kétségkívül az *Amalfi hercegnő* az egyik olyan bosszútragédia, amely a legnagyobb potenciállal rendelkezik egy feminista értelmezés számára. Valójában, ahogy azt Dympna Callaghan kifejti, „a mű feminista olvasata olyannyira elterjedt, hogy szinte min-

²³ Anderson, *Martyrs and Players*, 51.

²⁴ Girard, *Violence and the Sacred*, 15.

den kritikai mű, ami az elmúlt évtizedben megjelent, ezt a gondolatmenetet követi.”²⁵ Ennek az oka az, hogy az *Amalfi hercegnő*ben a társadalmi nemmel kapcsolatos korabeli antagonizmusok és a vallási traumák nyomai egyaránt fellelhetők. A jelen tanulmányban a vallási traumákon van a hangsúly. A művet inspiráló lehetséges történelmi személyeket számba véve David K. Anderson a főszereplőt Lady Jane Greyhez hasonlítja, akit Mária végeztetett ki²⁶. Más források szerint valószínűleg Arabella Stuart, Jakab király unokatestvére ihlette a mű alkotóját a Hercegnő alakjának megformálásában. Mivel királyi tiltás ellenére ment férjhez, Arabella Stuartot börtönbe vetették, ahol végső soron éhen halt²⁷. A korabeli társadalmi viszonyok ismerete, és főleg az özvegy nők törvény által magukra hagyott és kiszolgáltatott sorsa nagyon sok árnyalt és kiváló tanulmányhoz vezetett. Ez a dolgozat most egy egészen másik perspektívát követ.

A következőkben azt szeretném szemléltetni, hogy az *Amalfi hercegnő* hogyan volt képes a korabeli nézőkben a mártírság diskurzusát felidézni, az áldozat-áldozás válságával együtt. Ehhez egymás mellett kell olvasnom a vallási türelmetlenség krónikáját és a Webster-kutatóknak a művel kapcsolatos következtetéseit.

Az első szembeszökő vonása Amalfi hercegnőnek Webster tragédiájában az aktív cselekvőerő, amit még halálában is tanúsít, pedig az áldozat passzív szerepe nem erre ítélné eredetileg.

BOSOLA: Megfojtunk. Itt vannak hóhéraid.

HERCEGNŐ: Megbocsátok nekik: a szélütés
Agyvérzés, tüdővész is megteszi,
Amit ezek.

BOSOLA: Nem rémít a halál?

HERCEGNŐ: Ki félné tőle, tudván, hogy milyen jó
Társaságot talál a másvilágon? (4.2.206–213)²⁸

²⁵ Dymna Callaghan, „The State of the Art: Critical Approaches 2000–08,” in Christina Luckyj, ed., *The Duchess of Malfi – A Critical Guide* (London and New York: Continuum Renaissance Drama, 2011), 67.

²⁶ Anderson, *Martyrs and Players*, 133–36.

²⁷ Christina Luckyj, „Introduction,” in *The Duchess of Malfi*, 7.

²⁸ John Webster, *Amalfi hercegnő*, ford. Vas István, in Szenczi Miklós, szerk., *Angol reneszánsz drámák II.*, (Budapest: Európa, 1961). A drámákból vett idézetek forrásának jelölésében a sorszámok az angol eredetit követik a következő kiadásból: John Webster, *Three Plays*. Introduction and Notes by D. C. Gunby (Penguin Classics, 1986).

HERCEGNŐ: Húzd, húzd erősen, mert ügyes kezednek
 Az eget kell lehúznia rám. – De várj még:
 Az ég kapuja nem oly magas ívű,
 Mint palotáké – nem lehet belépni,
 Csak térden. – Jöjj, erőszakos halál, (*letérde!*) (4.2.230–234)

Itt különösen erős az egybecsengés a kora modern mártírok kivégzésével, hiszen a Hercegnő, hozzájuk hasonló módon nem engedte át az események feletti irányítást a Hóhérnak: értelmezi az eseményeket (nem kárhozat vár rá, hanem a Menny, ellentétben bátyjai szándékával), illetve utasításokat is ad, ezzel egyértelműen átveszi a kontrollt a saját halála felett. Ahogy Walsham megjegyzi, „az ilyen események (a kivégzések) meglepő fordulatot vehettek, amikor épp azoka személyek vették át az irányítást a történések értelmezése felett, akiknek a megsemmisítéséről az egész szólt, és ehelyett magukat és a hitet dicsőítve mentek a halálba”²⁹. John Foxe *Mártírok könyve* épp ezeket a történeteket örökíti meg élénk részletességgel. Az eretnekek kivégzése egy idő után „mint bevett módszer, kontraproduktívá vált, már nem tudta erősíteni az egységet és az összhangot a nézők között. Egyre gyakoribbá váltak a kora hajnali kivégzések, a nagy és rendbontó tömegek elkerülése végett [...]”³⁰. Ahogy azt René Girard alapvető művében kifejti, krízisbe került a kollektív áldozat intézménye, mert a bűnbak halála már nem volt képes egybekovácsolni a közösséget, hanem sokkal inkább ambivalenciához, káoszhoz és széthúzás-hoz vezetett³¹.

Bár a Hercegnőt a tragédia alapvetően hibássá teszi saját halálában, hiszen nőként ellene szegült hatalmas bátyjai akaratának, mégis más fénybe kerül Ferdinánd és a Kardinális nyíltan katolikus identitása miatt. A katolikus ármánykodó személye nem volt ismeretlen a kora modern közönség előtt. Ferdinánd és a Kardinális a közönség számára ellen-szenves, őrült figurák, katolikus színekben gyakorolják a közösség purgálását a gonoszagtól, ami ebben az esetben a saját testvérük. A tragédia nyelvezete egyértelműen épít a máglya képi világára.

FERDINÁND: Testüket
 Szenespincében égetném el úgy, hogy
 Még átkozott füstjük se szálljon égre;
 Vagy lepedőjüket, amin fekszenek,

²⁹ Walsham, *Charitable Hatred*, 79.

³⁰ Uo., 77.

³¹ Girard, *Violence and the Sacred*, 49.

Szurokba, kénbe mártanám, hogy abba
Burkolva égjenek, akár a fáklya [...] (2.5.67–71)

Ezek a képek mind a mártírok máglyáit idézték a korabeli hallgatóság előtt. Ferdinánd a hübriszben szenvedő katolikus üldözők alakját idézi, és bármennyire bűnös lehetne aszszonyként a Hercegnő a korabeli társadalmi normák szerint, teljességgel az ártatlan áldozati bárány szerepét osztja rá Webster, ezzel közvetetten mintegy a katolikus hatalmak által kivégzett erős hitű protestáns mártírok táborába sorolva őt. De mielőtt gyorsan eldöntenénk, milyen felekezetű mártírok ellen vagy mellett szól a tragédia, le kell szögezni ennek az alapvető eldönthetlenségét. Todd Borlik szerint határozott katolikus nosztalgia jeleit is látjuk a tragédiában³². Luckyj amellett érvel, hogy a Hercegnő halála után élő relikviává válik³³, amikor visszhang (vagy szellem?) formájában visszatérve a sírból igyekszik megoltalmazni kedvesét. Ezen a gondolatmeneten elindulva lehetséges őt a katolikus mártírokhoz is hasonlítani. A katolikus mártírokat hittestvéreik szentnek tartották, és ezért csodatevő hatalmat tulajdonítottak a róluk maradt ruhadaraboknak, vagy testrészeknek. Ezeket igyekeztek összegyűjteni a kivégzés után a vesztőhelyről. Ha tehát a Hercegnőt relikviának tartjuk, csodatevő hatalommal a halál után, akkor a katolikus mártírok társaságában kell őt keresni. A loretoi kegyhelynél tett látogatása pedig szintén azt a célt szolgálhatja, hogy egy elveszett rituális világ (ezeket a kegyhelyeket még VIII. Henrik romboltatta le) emlékfoszlányaira utaljon.

Joggal lehet tehát azzal érvelni, hogy a mártírként értelmezhető Hercegnő felekezeti hovatartozása szándékosan ködös, de ami egyértelmű: a Jó Halál példaképévé válik a darabban, a *mártírság paragonjává*, akinek ártatlan halálát színpadi közönsége egyértelműen gyászolja: a szolgálólány, a zarándokok, még Bosola is sajnálják őt.

Végül említést kell tenni Bosola karakteréről. Ő a szereposztás szerint bűnöző és hóhér, de egyúttal ő lesz az a személy, akit a Hercegnő bátor, hitvalló halála önvizsgálatra és megtérésre indít. Az alábbi sorokra alapozva, a legutóbbi kritikák szerint Bosola személye tükrözi leginkább azt, hogy milyennek képzelte el a kora modern ember Kálvin tanítása alapján a kárhozatra predesztinált bűnösöket, akik eleve elrendelésük miatt képtelenek a megtérésre.

BOSOLA: Mit tennék, ha ezt újra kéne tenni?
Európa minden kincséért sem adnám

³² Todd Borlik, „Greek is turned Turk»: Catholic Nostalgia in *The Duchess of Malfi*,” in Luckyj, *The Duchess of Malfi*, 136–53.

³³ Luckyj, „Introduction,” 8.

Lelkem békéjét. – Mozdul! – Drága lélek,
Térj vissza a sötétből, és vezess ki
E pokolból. (4.2.337–341)

BOSOLA: Újra elment!
Az élet kötelei elszakadtak.
Szent ártatlanság, mely édesen alszik
Galambpihéken, míg a bűntudat
Sötét jegyzőkönyv, beleírva minden,
Jó és rossz tettünk; látcső, mely a poklot
Mutatja nekünk! Miért nem adatott meg
Jót tenni, mikor ahhoz volna kedvünk? (4.2.353–360)

Bosola alakja némileg hasonlít azokhoz a szemlélőkhöz, akik a mártírok kivégzése helyszínén tértek meg, a bátor és kegyes halál tanúsága nyomán. Mint említettem, számos ilyen eset megtörtént. Bosola az egész darabban úgy szerepel, mint hétpróbás gazember és bűnöző, a Hercegnő megfojtását is aggályok nélkül vitte véghez. De a Hercegnő bátorsága és „galamb ártatlansága” mégis elgondolkodtatta. Persze tovább bonyolítja a képet, hogy csak akkor kezd el magába szállni, miután kiderül, hogy nem kapja meg a pénzjutalmat. Ez némileg ambivalenssé teszi a *meztérését*, és kérdéssé a megbánás könnyeit. Nem véletlen ez az ellentmondás, hiszen utána ő lesz Isten ostora, aki bosszúból megöli a Hercegnő bátyjait, és ez a szerep nehezen férne össze egy mélyen megtért bűnös ember alázatos képével. A bosszú a színdarab végén őt is elpusztítja, mint ahogy azt a bosszútragédiák dinamikája tulajdonképpen megköveteli.

A fenti gondolatmenet alapján a következtető konklúzió látszik kibontakozni. A kora modern bosszútragédia műfaja indirekt, burkolt módon elkezdte megkérdőjelezni, problematizálni az államhatalom jogát arra, hogy bevésse az akaratát a kora modern testek felületébe a kínzás-vallatás, illetve a nyilvános kivégzések során. Ez az ambivalencia hangsúlyosan az eretnekek üldözése és kivégzése alkalmával jelenik meg, ahol egyre nagyobb a nézők megosztottsága, a jelentések széttartóak, nem az egységet munkálják, hanem a felforgatás felé haladnak. A vallásos erőszak végső eredménye nem egy kicsikart egység volt, sokkal inkább az ellenkezője. Ahogy azt Brad S. Gregory találóan megfogalmazza,

Ádáz elutasításukkal a vallási pluralizmus iránt, a mártírok hozzájárultak, hogy éppen a vallási pluralizmus lett a szilárd társadalom előfeltétele. Azzal, hogy ragaszkodtak hozzá, hogy a vallás fontosabb minden más, ideiglenes földi kérdéstől, azt érték el, hogy a modern állam szekuláris működése szempontjából minden vallási kérdés irrelevánssá vált. Azáltal, hogy egymással szöges ellentétben levő hittételekért az életüket áldozták, meggyőződve, hogy mellettük áll Isten akarata, alapvető problémává tették, hogy

egyáltalán megismerhető-e ez az Akarat, és mi a vallás jelentősége. Ezek az összeegyeztethetetlen, mélyen átélt, gyakorlatban megnyilvánuló vallási meggyőződések végső soron egy szekuláris társadalom megszületése előtt kövezték ki az utat.³⁴

³⁴ Gregory, *Salvation at Stake*, 352. Ezt az egyesek számára talán meglepő konklúziót fejti ki bővebben Brad S. Gregory egy későbbi tanulmányában: *The Unintended Reformation* (Cambridge / London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012).

A TÖRTÉNELMI FIKCIÓ PROBLÉMÁJA GUZEL JAHINA REGÉNYEIBEN

MIKOLA GYÖNGYI

Guzel Jahina tatár származású orosz író, akinek első regénye, a *Zulejka kinyitja a szemét* Tatárföld kuláktalanítása idején, az 1930-as évek Szovjetuniójában játszódik. A 2015-ben megjelent könyv minden idők egyik legsikeresebb írói debütálása volt Oroszországban: elnyerte a legrangosabb orosz irodalmi díjakat, több európai irodalmi díjjal is jutalmazták, már negyven nyelvre lefordították, hazai és nemzetközi bestseller lett. Jahina második és harmadik regénye is történelmi témákat dolgoz fel: a Volga-menti németek 1917 utáni sorsa áll a *Volga gyermekei* (az orosz eredetiben *Дети мои*, „Gyermekeim”) középpontjában, míg a harmadik regény, az idén Magyarországon is megjelent *Szerelvény Szamarkand felé* az első nagy szovjet éhínség idején, az 1920-as évek elején játszódik, amikor Dzerzsinszkij parancsára különvonatok indulnak a Volga-menti területekről, hogy az élelemben gazdag déli vidékekre szállítsanak elárvult, hontalanná lett, éhező gyerekeket.

A regények a hazai és nemzetközi elismerések ellenére rendkívül éles politikai vitákat váltanak ki Oroszországban, és megosztják az irodalmi közvéleményt is: az egyik tábor szerint Jahina befeketíti a szovjet múltat, míg a másik tábor szerint túlságosan is kifehéríti. E viták jól tükrözik a szovjet korszakhoz való viszony problematikusságát a mai orosz társadalomban. A múlttal való szembenézés nehézségei és ellentmondásossága miatt a történelmi hitelességet számonkérő és/vagy kimondottan aktuálpolitikai olvasatok háttérbe szorítják a poétikai megközelítéseket. Mivel a történelmi fikció eredendően hibrid műfaj, amelyben a dokumentaritás, a felhasznált történelmi forrásanyag különböző arányban és módokon keveredik a kitalációval és a szerző által alkalmazott irodalmi eljárásokkal, még a professzionális olvasók is hajlamosak rá, hogy a „megfelelő” történelemszemléletet és a történelmi hűséget kérjék számon a szerzőn.

Az orosz történelmi regény műfaja, európai társaihoz hasonlóan, Sir Walter Scott műfaji innovációjának hatására alakult ki a XIX. században. Scott regényeinek népszerűsége 1810-től folyamatosan emelkedik Oroszországban, és az 1830-as években éri el csúcspontját. Már ekkor, a XIX. század harmincas éveiben élénk eszmecserék zajlanak a történelmi regény mibenlétéről a formálódó orosz irodalmi nyilvánosságban. Visszarion Belinszkij, a kor legnagyobb hatású literátora például nem is annyira Scottnak tulajdonítja a történelmi regény műfajának dominánsá válását az orosz prózában, hanem inkább korjelenségként tekint rá. Úgy látja, hogy a történelmi regény átmenetet képez két nagy stílus között: általa mozdul el az orosz irodalom a romantika korszakából a realizmus felé.

Oszip Szenkovszkij, a neves lengyel–orosz irodalomtörténész, Kelet-kutató éles kritikával illeti a történelmi regény szerinte túlságosan közönséges témákat és visszataszító figurákat is az irodalomba emelő scotti modelljét, míg Alekszandr Puskin éppen ellenkezőleg, a „skót varázsló” újításának jelentőségét a korszerű demokratizmusában látja, abban, ahogy hétköznapien otthonossá teszi az olvasó számára a múlt korszakait.¹

Mark Altschuller orosz–amerikai irodalomtörténész *Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов* (Walter Scott kora Oroszországban. Az 1830-as évek történelmi regénye) című monográfiájában Scott poétikai rendszerét az orosz irodalom fejlődése szempontjából elemzi, és ebben a vonatkozásban a következő mintázatokat tartja a legjellegzetesebbeknek:²

1. A határhelyzetek: két nép, kultúra, vallás, életmód vagy életszemlélet ellentéte vagy szembenállása. A hős folyamatosan két világ között helyezkedik el.
2. A főhős többnyire fiatal, művelt, okos, jólelkű, esetében nem igazán beszélhetünk jellemfejlődésről. Ez a típus meglehetősen sematikus, de már lehetőséget ad az egyéniesítésre és a lélektani ábrázolásra.
3. A szerelem kitüntetett szerepe. A regény cselekményének középpontjában a szerelmi történet áll.
4. Állandó mozgás, utazás. Az utazás oka gyakran az, hogy a szerelmesek egymás keresik, egymáshoz indulnak. (Igaz, Bahtyinra hivatkozva Altschuller megjegyzi, hogy az utazás motívuma az egyik legősibb irodalmi kronotoposz.)
5. Az ismert történelmi személyiségek sosem kerülnek a középpontba, mellékszereplők csupán.
6. A titokzatos segítő mesemorfémája – ez a hőstípus jól ismert az orosz folklórban is.

Az orosz írók azonban nem egycsapásra sajátították el a scotti poétikai rendszert. Komoly kételyek merültek fel még Puskinban is, hogy alkalmas-e egyáltalán az orosz történelem arra, hogy anyagot szolgáltatson a Walter Scott-i regénytípushoz. Puskin szerint az régi oroszok túl barbárok voltak ehhez, az újabbak pedig epigonok. Puskin első műfaji kísérlete, a családi legendáriumból is merítő *Елсѳ Пѳтер szerecsене* félbemaradt, ám a Puga-csov-felkelés idején játszódó *А капитаны ланыа* című regény (vagy más műfaji besorolás

¹ Az orosz történelmi regény műfaji kérdéséről bővebben lásd **Бэла М. Жачемукова és Фатима Б. Бешукова**, „Художественная специфика жанра исторического романа” (A történelmi regény műfaji sajátossága), CyberLeninka, <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-spetsifikazhanra-istoricheskogo-romana/pdf>.

² **Марк Алтшуллер**, *Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов* (Санкт-Петербург: Академический проект, 1996), 11–29.

szerint elbeszélés,) immár paradigmaticus remekműve lett az orosz prózának. *A kapitány lányában* a fentebb felsorolt elemek mind jelen vannak, emellett scotti hatásnak tekinthető a mottók használata is a fejezetek élén. Mint ismeretes, e regény megírásakor Puskin nagyban támaszkodott az általa nagyra becsült Nyikolaj Karamzinnak az orosz állam történetéről szóló 12 kötetes történelmi munkájára, de emellett saját kutatásaira is alapozott. Az állami archívumok vonatkozó anyagának áttanulmányozása mellett Puskin fel is kereste a Pugacsov-felkelés legfontosabb helyszíneit. A témában nem csak regényt írt, hanem történelmi tanulmányt is.

Míg a XIX. század elején *A kapitány lányához* hasonló, a lélektani regényt a kalandregénnyel ötvöző történelmi regényformák dominálnak, a század második felében és a századfordulón inkább a történelemfilozófiai művek válnak meghatározóvá. E vonulatba tartozik minden idők egyik legjobb történelmi regénye, Lev Tolsztoj *Háború és békéje* is. A scotti mintázatok részben a *Háború és békében* is fellelhetők: ilyen a szerelem és az utazás meghatározó szerepe, a fiatal, művelt, jólelkű főhősök szerepeltetése, a nagy történelmi személyiségek (Sándor cár, Napóleon, Kutuzov) fontos mellékszereplőkként történő megjelenítése a regény előterében álló három család (Rosztov, Bezuhov, Bolkonszkij) összefonódó sorsában.

A korai szovjet korszak történelmi regényeit az ideológiai irányzatosság és a sajátos szovjet idealizmus jellemezte. Az emigráció első hullámának prózájában elsősorban a történelmi személyiségekről szóló életrajzi fikciók váltak dominánssá. Nem véletlen, hogy Nabokov utolsó oroszul írt regényében, az *Adományban*, a főhős, a Berlinben élő fiatal orosz emigráns író két életrajzi regényt is ír: egyet az édesapjáról, egyet pedig Cserni-sevskijről. Ez utóbbi egyúttal a korabeli életrajzi regények paródiájának is tekinthető.

Guzel Jahina műveiben jól megfigyelhetők a XIX. századi orosz történelmi regény egyes mintázata, jóllehet interjúiban Jahina maga Gogolt nevezi meg, mint a számára legfontosabb XIX. századi szerzőt. Jahina angol-német szakos tanári diplomát szerzett a kazanyi pedagógiai egyetemen, majd ezt követően Moszkvába költözött, a reklámszakmában helyezkedett el. Később forgatókönyvírást tanult a Moszkvai Filmiskolában. Első regénye eredetileg filmforgatókönyvnek készült, és a filmes gondolkodás jellegzetességei vissza is köszönnek a regény epizodikus szerkezetében és vizuális elemeiben. A második regény, a 2018-ban napvilágot látott *Volga gyermekei* komplexebb, bonyolultabb irodalmi nyelven szólal meg, és a Grimm-mesék, a fantasy-irodalom és a mágikus realizmus legjobb hagyományait idézi meg; a harmadik regény, a 2021-es *Szerelvény Szamarkand felé* pedig ötvözi az első két mű eredményeit: a szerző visszatér az első regényben alkalmazott szerialitáshoz és az egyes jelenetek filmszerű beállításaihoz, a lélektani kalandregény műfajához, melyben a dinamikus, fordulatokban gazdag cselekményt elbeszélő narráció a

legkülönbözőbb pszichológiai típusokhoz tartozó főszereplők árnyalt megformálására is lehetőséget ad.

Jahina sikerének egyik titkát éppen a műfaji hibriditásban látják a debütáló regényét elemző kutatók. Irina Savkina és Arja Rosenholm a következő műfajok elemeinek jelenlétét detektálják a regényben: a kolhozosításról szóló szocreál regények nyelvezete a mágikus realizmus újmitologizmusával keveredik, az etnográfiai egzotikum (Zulejka tatár falujának mindennapjai, nyelve, szokásai, hiedelmei) a nyugati felvilágosodás eredményeképpen létrejött robinzonáddal ötvöződik a kitelepítettek maguk építette, világtól elzárt angarai lágérének leírásában, mindez kiegészül a road movie, a western és a melodráma narrációs eljárásaival – a szerző forgatókönyvírói tapasztalatának köszönhetően.³ (A regényből 2017-ben nagy sikerű nyolcrészes tévésorozat is készült Jahina közreműködésével. A sorozat még jobban felkorbácsolta az érzelmeket, mint a regény, a főszereplőt alakító Csulpan Hamatova életveszélyes fenyegetéseket is kapott.)

Ahogy említettem, mindhárom regény cselekménye a fiatal szovjet állam első évtizedeiben játszódik – ez az a korszak, ahol Jahina, azaz a mai negyvenes generáció nagyszülei felnőttek. A *Zulejka kinyitja a szemét* cselekménymagját Jahina anyai nagymamájának személyes sorsa szolgáltatta, akit gyermekként hurcoltak el a szülőföldjéről a kuláktalanítás idején, és aki 15 év lágérélet után tudott hazatérni a falujába, ahol orosztanárként helyezkedett el. Később feleségül ment az iskola igazgatójához és némettanárához. Jahina neki, a falusi tanító nagyapjának ajánlotta a II. Katalin által a néptelen Volga-menti területekre betelepített németek sorsáról szóló második regényét. A *Szerelvény Szamar-kand felé*, melyet Jahina az édesapjának, Samil Zagrejevics Jahinnak dedikált, részben Jahina apai nagyapjának sorseseeményeiből indult ki, akit a nagy éhínség idején sok gyermeket nevelő falusi szülei kénytelenek voltak beadni az állami gyermekotthonba, ahonnan megszökött, sokáig az utcán élt, majd egy gyermekmentő vonattal Turkesztánba vitték, ott szintén megszökött, hazatért a szülőföldjére, Tatárföldre, és minden szenvedés ellenére meggyőződéses kommunista lett. Ilyenformán a történelmi regény Jahinánál, akárcsak Puskinnál vagy Tolsztojnál, részben családtörténet is. A kor, amelyet kutat, és amelyet meg szeretne érteni, a szovjet korszak kezdeti szakasza: az 1917-es bolsevik fordulatot követő polgárháború, a hadikommunizmus, az éhínségek, a sztálini repressziók, a kuláktalanítás, a lágerek – vagyis mindazok a kataklizmák, amelyekben kiforrálódott az a Szovjetunió, ahol Jahina született és nevelkedett.

³ Ирина Савкина és Арья Розенхольм, „»Секрет ее успеха«: размышления о романе Гузель Яхиной »Зулейха открывает глаза«” („Sikerének titka”: gondolatok Guzel Jahina Zulejka kinyitja a szemét című regényéről), *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, no. 3–4 (2016): 22–4.

Jahina tudatosan törekszik arra, hogy ezek a traumatikus témák ne riasszák el az olvasókat, ez a magyarázata annak, hogy művei nem csak vagy nem elsősorban a történelmi regények XX. századi mintáira támaszkodnak, nem csak a Holokauszt és a Gulág tapasztalatait feldolgozó történelmi fikciókra építenek, hanem visszanyúlnak a klasszikus korszak örökségéhez, mintegy „romantizálják” a súlyos és fájdalmas történelmi témákat. Mind a három regényben a szerelem a cselekmény egyik legfontosabb mozgatórugója, mégpedig a szerelem az ellentétes világokhoz tartozó szereplők között. A másik meghatározó elem az utazás: az első regényben Zulejka útját követjük végig a falujából a hosszú hónapokig tartó vonaton az Angara partjára, és aztán további életét a Szemruk nevű munkatáborban, melyet a kitelepítettek a saját kezük munkájával építettek föl. A harmadik regényben pedig az éhező gyerekekkel utazunk másfél hónapon keresztül a girlandra hasonlító, szedett-vedett vasúti kocsiból álló szerelvényen Kazanytól Szamarkandig. A második regény stílusában, felépítésében jelentősen különbözik a fenti mintázatoktól, de a szerelemnek és az utazásnak itt is abszolút központi szerepe van: Jacob Bach, a falusi iskolamester elhagyja a faluját, átkel a Volgán, hogy magánórákat adjon a volgai szigeten élő földbirtokos lányának, Clara Grimmnek. Az 1917-es bolsevik fordulat mindannyiuk életét fenekestül fölforgatja. És bár a regény jelentős részében Bach a világtól elzárkózva él a szigeten, a történelem őt is és a gyermekeit is tovább sodorja: kis, személyes világa, amelyet az élete árán is védelmezni próbál, nem képes a túlélésre az elszigeteltségben. Emellett a *Volga gyermekei* folyó-regény is, a folyó nem csak a térbeli, hanem az időbeli utazást is lehetővé teszi az elbeszélő számára.

Mindhárom regényre jellemző továbbá a főhősök határhelyzete az egymással ellentétben álló, sőt egymást kizáró világokban: Zulejka, akit a férje és az anyósa kizsigerelnek és naponta megaláznak a tatár faluban, megbecsült tagja lesz a deportáltak egymásra utalt társaságának, Ignatov vöröskatonája pedig, aki önvédelemből megöli Zulejka férjét, védelmezni kezdi a kis tatár asszonyt, és a felügyeletére bízott „ellenséges elemeket”. Az ideológia és az állami erőszak által egymás ellen fordított emberek egy végletekig kielezett szituációban, amikor élet és halál között lebegnek és mindannyiuk túlélése múlik az együttműködésen, segíteni kezdik egymást, érzelmileg egy szintre kerülnek. Sajátos, szinte ősközösségi társadalom alakul ki, amelyben, ha nem is törlődnek el teljesen, de lényegében érvényüket veszítik a külvilág, a Nagy Történelem és a szovjet rendszer szabályai. Ebben a regényben, főleg nagyanyja visszaemlékezéseire támaszkodva, Jahina azt meséli el, hogyan találhatja meg valaki személyes boldogságát a pokoli körülmények között is.

Jacob Bach és Clara Grimm a *Volga gyermekeiben* elhagyják egymásért a közegüket, a családjukat, és a szerelmük miatt mindketten kitaszítottak lesznek. A *Szerelvény Szamarkand felé* főhőse, az éhező gyerekek délre szállításával megbízott Gyejev is egyszerre

gyilkos és megmentő, akárcsak Ignatov. Kazanyban az éhínség első évében tévedésből megöl kilenc gyereket, akik az éj leple alatt a csokoládéval megrakott vasúti kocsit fosztogatják. A begyűjtőállomás őrszemélyzeteként pedig társaival együtt tüzet nyitott a felázadt falusi asszonyokra, akik megmaradt javaikat védve a kegyetlen beszolgáltatásoktól, kaszával-kapával felfegyverkezve végső elkeseredésükben felakarták gyújtani a gabonával teli hombárokot. Gyejev tudatára ébred az út során, hogy voltaképpen saját magát igyekszik megmenteni, amikor foggal-körömmel küzd minden egyes útjába kerülő éhező gyerek életéért. A Belajának (a név fehéret jelent) nevezett gyermekügyi komisszárról, akit Gyejev parancsnok mellé osztanak be a Szamarkandba tartó szerelvényre, az olvasó számára kiderül, hogy egy apácakolostorban nevelkedett, és az ott tanultaknak köszönhetően kiválóan ért a gyerekekhez. Ők ketten két teljesen ellentétes álláspontot képviselnek a feladat teljesítését illetően, különböző választ adnak az emberi jószág mibenlétére. Alakjuk alkamat ad Jahinának a hagyományos férfi és női szerepek dekonstrukciójára: Gyejev képviseli az érzelmes, dühkitörésekre, hisztériára hajlamos, „gyenge” pszichikai típust, míg Belaja igazi vaslady: racionális, következetes, a saját érzelmeit, igényeit a feladatnak alárendelő kemény harcos. Egyvalamiben azonban megegyeznek: mindketten fanatikusan hisznek a saját igazukban, ezért egymással is harcban állnak, míg a közös cél és a gyerekek túléléséért folytatott küzdelem meg nem tanítja őket tisztelni egymás képességeit.

A regényről szóló irodalmi kritikákban rendre megjelenik az az elmarasztaló észrevétel, hogy Gyejev és Belaja alakjában Jahina kommunista szuperhősöket alkot meg, akik minden rettenetes akadály ellenére a csodával határos módon mégiscsak megmentenek ötszáz gyereket a szamarkandi expedíció során. Galina Juzefovics, az egyik legtekintélyesebb irodalomkritikus a Meduza ellenzéki portálon publikált írásában úgy fogalmaz, hogy Jahina kiszolgálja a mai olvasói igényeket, amikor komfortossá teszi a történelmi katalizmákat a maga mesterien kivitelezett mesei narratíváival. Juzefovics ezt nem kizárólag orosz jelenségnek tekinti, megemlíti Kristin Hannah és Anthony Doerr amerikai regényírók példáját, akik jelentős szakmai és a közönségsikereket érnek el a szerinte hasonló típusú történelmi fikcióikkal. Juzefovics úgy véli, hogy a mai olvasó valójában nem akar szembesülni a történelmi valósággal, és a regényírók készségesen távolítják el, szelídítik meg számára a történelem szörnyű jelenségeit.⁴

⁴ Галина Юзефович, „»Эшелон на Самарканд«: Гузель Яхину обвинили в плагиате, но проблема романа не в этом Трагедию в Поволжье автор превратила в комфортную сказку» („Szerelvény Szamarkand felé”: Guzel Jahinát plágiummal vádolták, de a regénnyel nem ez a probléma. A szerző komfortos mesévé változtatta a Volgamente tragédiáját), **Медуза**, 2021.03.13, <https://meduza.io/feature/2021/03/13/eshelon-na-samarkand-guzel-yahinu-obvinili-v-plagiate-no-problema-romana-ne-v-etom>.

Lehetséges, persze, hogy nekem, mint közép-európai olvasónak máshol van az ingerküszöböm, mint az orosz kortársaimnak, számomra mindhárom regény, de különösen az utolsó, lelkiileg nagyon is megterhelő olvasmányok. Pedig a magyar fordítások talán még enyhítenek is valamit az eredeti szövegek brutalitásán, mivel magyarul eleve nehéz visszaadni a szovjet korszak rövidítésekkel, betűszavakkal és ideológiai klisékkel tűzdelt gyűlöletbeszédét. Az orosz eredetiben például a szereplők rendre golgyetyiként emlegetik az éhező gyerekeket, a golodajuscije gyetyi helyett. Ez a rövidítés már önmagában is dehumanizálja a gyerekeket, akárcsak a feladat teljesítésének számokhoz kötése. A nyelv bürokratizálódását és degradációját mindhárom regény tematizálja. A regények egyes szereplői tudatosan vagy önkéntelenül, de rendre szembe állítják az erőszakkal párosuló állami nyelvhasználatot a saját örökölt vagy kitalált nyelvi regisztereikkel. Zulejka a sahadárról szóló perzsa eredetű mese révén értelmezi a fiának a velük történő iszonyatos megpróbáltatásokat, Bach a faluja folklorját írja újra kecsketejéért cserébe *A Volga gyermekeiben*, a Szamarkandba tartó szerelvényen pedig Fatima, a művelt tatár asszony fiát sirató éneke ringatja álomba kicsiket és nagyokat egyaránt, és egy véletlenül a vonatra került Lermontov-kötet szövegei szolgálnak esti meseként. A mesék azonban nem csak pozitív, vigasztaló, fájdalomcsillapító szerepet játszanak. Bach meséit átírja, „szovjetizálja” a faluba küldött csekista: e motívumban megjelenik az ideológiailag meghamisított irodalom metaforája és a művészet bűnrészességének kérdése is.

A történetmondás legnagyobb tehertétele, legnagyobb akadálya azonban nem pusztán a szovjet idők hazug nyelvhasználatában rejlik, hanem a kataklizmákat követő traumatikus hallgatásban is. Zulejka a maga keserves sorsa révén érti meg, hogy a fiatalasszonyként súlyos éhínséget túlélt anyósa miért ragaszkodott foggal-körömmel egyetlen életben maradt fiához, és miért gyűlölte őt, a menyét olyan engesztelhetetlenül. *A Volga gyermekeiben* Bach tanító megnémul, miután kénytelen tehetetlenül végignézni, ahogy a visszavonuló fehér katonák megerősokolják a feleségét, és soha életében nem lesz képes egyetlen szót sem kiejteni. A kommunikáció eszköze ezt követően kizárólag az írás lesz számára. *Szerelvény Szamarkand felé* című regény leghosszabb fejezete pedig a Zagrejkának elnevezett autista kisfiú belső monológja az éhínség legborzalmasabb tapasztalatairól, többek között arról, ahogy az édesanyja a városba tartó sztyeppei úton, amikor farkasfalka kezdte üldözni őket, járnai nem tudó kishúgát tette ki az út szélére a farkasoknak, és vele futott tovább, hogy legalább az egyik gyermekét megmentse. Zagrejka, miután Gyejev rátalál a sínek között, és az egész személyzet tiltakozása ellenére elveszi a vonatra őt, az örültnek hitt néma gyereket, akinek meglepően értelmes a tekintete, többé egy percre se veszi szem elől a megmentőjét, mindenhova árnyékként követi. Még azután is, hogy Gyejev, mikor élelmet keresve eltéved a turkesztáni homokpusztán,

az éhezés okozta lázálmban rátámad, megvakítja és majdnem megfojtja a protezsáltját. Jahina egy interjúban úgy magyarázta ezt a fejezetet, hogy az autista kisfiú alakjában, melyet nagyapjáról mintázott, egyúttal az orosz társadalom mentalitásának metaforáját szándékozott megalkotni. Az orosz társadalom, amely képtelen feldolgozni a múltját, vakon követi a megmentőjének hitt és isteni tulajdonságokkal felruházott vezetőjét, annak ellenére, hogy az nyilvánvalóan a pusztulásba taszította őt. Ennek az össztársadalmi „autizmusnak”, beszédképtelenségnek, a gyilkoshoz mint megmentőhöz való megszállott ragaszkodásnak a pszichikai mintázatai Jahina szerint éppen a nagy éhínség idején alakulnak ki. Az éhínség nem csak a közel ötmillió áldozatot jelenti, hanem azt a másfél millió utcára került gyereket is, akiket a szülei kénytelenéségből árva házába adtak, sorsukra hagytak vagy eladtak, akik alkoholisták, kábítószerfüggők, bűnözők lettek, prostitúcióra kényszerültek, lelkiileg és a fizikailag megnyomorodtak. Az ő esetükben teljesen bizonytalanná vált a határ az emberi és a vadállati lét között, végzetesen deformálódott a család fogalma. Jahina szerint a húszas évek éhínségeinek tabuként kezelése az évtized közepétől megágyazott a sztálini korszak kegyetlenségeinek, addigra érett be a gyerekek embertelen szenvedésének rettenetes gyümölcse.

Jahina a regényeiben hagyományos elbeszélő technikákat alkalmaz, az elbeszélő a szereplőkkel ellentétben mindent lát és mindent tud, de maguk a szereplők nagyon nehezen vagy egyáltalán nem nyílnak meg egymásnak. Az utazás a cselekményben egyúttal a hősök belső utazásának metaforája is: mindegyik főszereplő eljut valamilyen számúra fontos felismeréshez. Zulejka képes lesz elengedni a fiát és elfogadni a mindketteüket megmentő Ignatov szerelmét, a megnémult Bach befogadja a csavargó kirgiz kisfiút a házába, hogy legyen aki a lányát beszélni tanítja, majd beletörődik, hogy mindkét gyermeke elszökik tőle az írástudatlanság felszámolásáért küzdő agitátorokkal a városi gyermekotthonba; Gyejev számára pedig élete legfőbb célja lesz jóvátenni a bűneit a gyerekek megmentése révén. Ezek azok a „happy endek”, amelyek miatt a kritikusok egy része a szovjet múlt kifehérlését, egyfajta „terápiás” elbeszélésmód alkalmazását veti Jahina szemére.

A kérdés úgy is felvetődik, hogy nem sérti-e az áldozatok emlékét a történetük populáris regiszterekben történő elbeszélése, a mérhetetlen szenvedés hitelesen jeleníthető-e meg ezekben a „vörös easternekben”. Vagyis nagyjából analóg a probléma a 200 évvel korábbi, puskinsi kérdésfeltevéssel: alkalmas-e a szovjet történelem arra, hogy a kortárs nyugati és/vagy hagyományos populáris elbeszélőtechnikákkal közelítsenek hozzá? Ki és hogyan beszélhet a 20-as, 30-as évek katasztrófáiról? A *Szerelvény Szamarkand felé* íróját egyszerre vádolta azzal egy szamarai történész, Grigorij Cigjenkov, hogy Jahina a regényt az ő interneten közzétett nyilvános posztjaiból másolta ki, és azzal is, hogy Jahina rosszul

ismeri a történelmet, súlyos hibákat vétett a könyvben, az utószóban nem pontosan hivatkozott a forrásaira. Cigjenkov a plágium vádját a könyv sajtótájékoztatóját követően fogalmazta meg, azelőtt, hogy a könyvet olvasta volna. Részben Cigjenkov vádjaira, részben azokra a támadásokra válaszul, melyek a történelmi múlt befeketéését vagy éppen kifehéritését kérik számon a regényen, Jahina a *Novaja Gazeta*-ban publikált *Én lelkiismeretes kutató vagyok* című írásában részletes kommentárokból mutatta be, hogy a bírálói által kifogásolt részleteknek konkrétan milyen történelmi források szolgáltak alapul. A cikk állításait megrázó fotódokumentáció is alátámasztja.⁵

A kortárs narratológiában, így az orosz nyelvű elméleti munkákban is konszenzus mutatkozik abban, hogy egy fikcionális műben az ábrázolt világ teljes egészében és egyes részleteiben (cselekmény, szereplők, tér, idő) is fiktív. Napóleon a *Háború és békében* nem a valós történelmi személyiség leképeződése, tükörképe, hanem egy lehetséges Napóleon konstrukciója. A plágium vádja, a „helyes” történelemszemlélet számonkérése szakmai szempontból teljesen abszurdnak tűnik. Thomka Beáta hívta föl a figyelmet arra *Beszél egy hang* című könyvében a történelmi fikció műfaját elemezve, hogy bár a történelmi regény minden részletében fiktív, a későbbi korok számára maga is történelmi forrásként szolgálhat:

„A fikciós elbeszélés [...] saját rendszert alkot, melyben az igazság, hamisság, látszat, valóság, tény, képzelet, kaland kategóriái a megalkotott világban fennálló törvényeknek engedelmessé válnak (e törvényeket maguk teremtik) és az értelmezés eljárásaiban differenciálódnak. Az esemény »kitalált« lesz, függetlenül attól, hogy valaha egy megtörtént eseménysor része volt. [...] Ha közelebb hajolunk azokhoz a regénybeli elemekhez, melyek a történelmi alakokra, helyszínekre, eseményekre mint referenciákra hivatkoznak, észlelnünk kell, hogy mindezek korábban létrehozott szövegek részletei. Akár mellékesnek is tekinthető, hogy lexikonok, történelemkönyvek, pecsétes okmányok, jegyzőkönyvek, oltalomlevelek, krónikák, jogviták, panasziratok vagy más források ezek, a tényleges és a fiktív idézetek mindegyike egy textualizált valóságfogalom részét képezi. A történelmi valóság ugyanis egy szövegekkel behálózott értékviszony [...], melyben a kultúra önértelmezése és konstituálódása lejátszódik. Ha tehát a hivatkozott és/vagy kitalált szövegek az elbeszélő és/vagy olvasó által egy új világot létesítenek, amilyen a regény, nem másodlagos, hanem a mintákkal egyenrangú és érvényű szövegvilág, tehát egy új forrás jön létre.”⁶

⁵ Гузель Яхина, „Я добросовестный исследователь,” *Новая газета*, 2021.03.31, https://novayagazeta.ru/articles/2021/03/14/guzel-iakhina-ia-dobrosovestnyi-issledovatel?fbclid=IwAR2QV50LqLRxoMd8ZKN1ltPPs2nFbHPH42u23tTeWLRl_95eke3AAO6v_NM.

⁶ Thomka Beáta, *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2001), 125–26.

Jahina regényeiben nem csak a szereplők hatnak egymásra, hanem a meséik is. A *Volga gyermekeiben* nem csak Jacob Bach sorsát követjük nyomon a lágerben bekövetkező haláláig, hanem azt a folyamatot is, ahogy lekopik a neve a szovjetizált német mesék egymást követő kiadásainak címlapjairól. A *Szerelvény Szamarkand feléforrása*i között pedig feltűnik egy olyan szöveggyűjtemény is, amely a krónikus éhezés miatt az őrület határára sodródó ismeretlen szerzők irodalmi műveit, verseit, elbeszéléseit, visszaemlékezéseit tartalmazza.

*

Miután 2022. február 24-én Vlagyimir Putyin orosz elnök háborút indított Ukrajna ellen, Guzel Jahina az elsők között volt, akik nyilatkozatban ítélték el a háborút. Csulpan Hamatova színésznőt háborúellenes nyilatkozata miatt elbocsátották a munkahelyéről, Rigába költözött a családjával, Galina Juzefovics pedig szintén családosan Törökországba emigrált. Hivatalos statisztikai adatok szerint a háború kitörését követő két hónapban közel négymillió ember hagyta el Oroszországot.

“WE ARE WATCHING THE PHOTOGRAPH”: PÉTER FARKAS’S EKPHRASIS OF JAMES NACHTWEY’S ICONIC PRESS PHOTOGRAPH

ORSOLYA MILIÁN

INTRODUCTION: PHOTOGRAPHY AND EKPHRASIS

Since the revival of the interest in ekphrasis in the second half of the twentieth century by literary scholars, dozens of monographs and thousands of essays have been published around the world on the topic. The explosion of ekphrastic studies in the past few decades can be conceived as evidence of the “pictorial turn”¹ in the humanities, and there is no doubt that images and practices of looking that are presented in a verbalized form in literary texts constitute keys to understanding both the ways of seeing and the significance of the described image in a specific time and socio-cultural context. On the one hand, the ever-growing attention to interart word/image relations and intermedial or transmedial connections has brought about various conceptualizations of literary ekphrasis: These include definitions that go beyond the traditional conception of ekphrasis as the vivid description of an existing, imaginary or now-lost visual work of art; for example, a verbal representation of visual representation² or a verbalized response to non-kinetic visual configurations.³ On the other hand, heightened interest in ekphrastic studies has led to the expansion of the term by scholars in the fields of musicology, film studies, and media studies to cover a set of intermedial phenomena outside literature.⁴ Although all these theoretical and disciplinary developments would be worthy of meticulous study, this paper does not aim to give an overview of the actual differences among

¹ W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn,” *Artforum* 30, no. 7 (1992): 89–94.

² James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

³ Claus Clüver, “A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited,” *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura* 19, no. 1 (2017): 30–44.

⁴ See Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000); Ágnes Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011); and Jay David Bolter, “Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing,” in Geoffrey Nunberg, ed., *The Future of the Book* (Berkeley: The University of California Press, 1996), 253–72.

these (and other) contemporary concepts of ekphrasis that to some extent result in the inflation of the term. For my purpose here, it is sufficient to note that throughout my essay I will use the term “ekphrasis” in its narrowest sense, meaning the literary description of an existing, imaginary or now-lost visual artwork or visual representation.

Such massive abundance of ekphrastic studies could not have been possible had the rapid, exponential growth of digital image and multimedia production and distribution not occurred, due to which our contemporary state of affairs is often characterized as a condition of being surrounded and flooded by images. In a cultural and media landscape inundated with images, where digitalized traditional visual artworks and analogue photographs as well as the most banal digital photographs are uploaded each and every day on the World Wide Web in unaccountable numbers, then reused, transformed, and multiplied in myriad derived forms, it might seem somewhat out of date to scrutinize ekphrastic literature. It might seem that the relatively easy digital availability of images causes literary ekphrasis to be redundant, obsolete, even unnecessary, especially in the light of the fact that in earlier visual cultures anteceding digital technologies and mass-produced printing ekphrases to a certain extent served as verbal replacements for existing visual artworks, and oftentimes were created, recited, or read in the absence of their visual subject matter.⁵ However, literary ekphrases can carry out an intervention in today’s media environment by reminding the reader of the depicted existing visual artwork or visual representation, activating its conventional, established meanings or attributing new meanings to it, and potentially disclosing prejudices and assumptions that underlie our notions of the visual. Moreover, ekphrases, through their hermeneutical and critical ability to interrogate visual artefacts/representations or to problematize vision itself via focalization, narrativization, and staging acts of viewing, may not only mirror, but also criticize culturally dependent acts of looking, calling into question the power relations encoded into visual representations and vision itself, as well as reinvigorating or modifying cultural practices and knowledge. In short, ekphrases might fortify, but also might challenge and reshape dominant (or conventional) scopic regimes. As Renate Brosch puts it, “[b]y describing the perception of an image that clashes with its conventional interpretation, misreads the content, rearranges the meaning, or invents a new one, ekphrasis can question and subvert dominant ways of seeing. These iconoclastic gestures

⁵ Since my aim here is to examine a contemporary Hungarian literary ekphrasis responding to an existing iconic press photograph, I shall not enter into details concerning ekphrases of imaginary or now-lost visual representations. I do think though that these ekphrastic practices, too, may convey or deconstruct meanings, habits of looking, or values and forms of knowledge associated with the particular described visual representation.

contribute to contemporary culture, at one and the same time utilizing and reinforcing the power of images and undermining their acknowledged meanings or messages. It appears that one of ekphrasis's prominent functions in recent literature is to interrogate dominant visual regimes [...].⁶ By unavoidably accounting, either explicitly or implicitly, a process of viewing, ekphrases direct our attention to the affective, cognitive, historical, and social dimensions of viewing pictures, and tend to expose cultural and medial determinants that regulate or influence vision and visibility as well. In this regard, ekphrases again constitute a case of hypermediacy in that they not only make us aware of the workings of the verbal medium, but also offer a metapicture of the performance of the viewing subject's gaze and the scopic regime(s) that impact or even produce it.⁷ Thus, far from being merely trustworthy descriptions, ekphrases actively participate in "the politics of images",⁸ and their analyses should consider whether the ekphrasis in question reinforces existing dominant, conventional ways of seeing, or calls them into question.

As far as literary studies relating to ekphrasis go, one can observe that the interaction between ekphrastic text and painting constitutes a frequently examined research topic, while the intermedia relationship between ekphrastic literature and sculpture, or literary ekphrasis and photography has been more rarely studied.⁹ One of the rare exceptions dealing with the latter understudied issue is Andrew D. Miller's monograph *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*, in which the author, leaning on Bakhtin's chronotope theory and various approaches to the medium of photography, differentiates nine types of lyrical ekphrases of photography,¹⁰ one of them being the ekphrasis that describes an iconic photograph

⁶ Renate Brosch, "Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image," *Poetics Today* 39, no. 2 (2018): 225–43, 239–40.

⁷ On ekphrasis as verbal hypermediacy see Orsolya Milián, "Remediation and Mediamachia in Ekphrases," *Primerjalna književnost* 42, no. 2 (2019): 15–34, accessed August 18, 2022, https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_književnost/article/view/7476/6964.

⁸ See W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994).

⁹ Given the global popularity of ekphrasis as a research topic, it is somewhat surprising that the study of cinematic ekphrasis has only begun in the past few years. See especially James A. W. Heffernan, "Notes Toward a Theory of Cinematic Ekphrasis," in Stefano Ercolino et al., eds., *Imaginary Films in Literature* (Leiden: Brill Rodopi, 2016), 3–17; and my essay "'One Centimetre of Real Poetry and Three Thousand Metres of Silliness' – Silent Movies and Hungarian Ekphrastic Poetry" (forthcoming in the volume: Ágnes Bakk et al., eds., *Intermedial Encounters*).

¹⁰ These are the following: the ekphrasis of the cicerone, the snapshot elegy, the suppressed ekphrasis, ekphrases of iconic photographs, the ekphrastic calligram, the anti-ekphrasis, the speaking photograph, ekphrases of the photographed self (i.e. "shadows of the former self"), and ekphrases of photoshopped

representing either an historical event or a famous personage. Andrew D. Miller argues that in such ekphrases, “[the] speaker departs from the private realm of the snapshot into a public forum, in which his or her impressions of the image must be weighed against the photograph’s cultural – even pan-cultural – significance.”¹¹ According to Miller, iconic photographs operate in the dimensions of visual cultural memory, abstraction, and symbolism. Since iconic photographs, especially the shocking or traumatic ones that confront us with atrocities and the suffering of human beings, are typically globally known, force us to think about the responsibility to care about the recorded event, make us empathize with the suffering of others, or convey “seemingly universal truths”,¹² they become pieces of our reality and our personal and collective memory. Such photographs become collective “markers of shared cultural experience”,¹³ insofar as they create a shared, possibly global “iconological knowledge”,¹⁴ and their ekphrases “describe what we might term a shared sight, in that their speakers share the same mental image with their readers, and, often times, readers come to the photographic image with a shared understanding of its cultural significance.”¹⁵ Therefore ekphrases that depict iconic photographs initiate dialogues between the represented viewer’s subjective visual experience and a shared collective memory as well as between the photograph of the specific event and the abstraction brought about by it through the spectator’s affective, cognitive, and ethical responsiveness. In these terms, such ekphrases treat their visual subject matters as images that mark “the rite of passage into a culture that is not local but global.”¹⁶

It is well-known that in recent decades the ethics of taking photographs of other people’s suffering or the relationship between the photographer and the photographed person have become subjects of debate. Many arguments have been raised concerning the photographer’s ethical dilemma whether to intervene or to document, the appropriation of other people’s pain, the aestheticization of suffering, and the stereotypization and

images. Cf. Andrew D. Miller, *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), especially 5–8.

¹¹ Miller, *Poetry, Photography, Ekphrasis*, 6.

¹² *Ibid.*, 142. According to Miller, Nick Ut’s photograph *The Terror of War*, also known as the *Napalm Girl* (1972), which shows a group of terrified children running from a napalm attack, among them a naked nine-year-old girl (Kim Phúc) screaming in pain for help and running toward the camera, reaches beyond the particular recorded event and achieves a level of abstraction: “It functions iconically, making not one memory of a war, but a prototypical, essential and collective memory of *all* war.” (*Ibid.*, italics in the original.)

¹³ *Ibid.*, 138.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, 138–39.

¹⁶ *Ibid.*, 142.

domination of others via photography (this will be covered in more detail in the next section). When a writer creates an ekphrasis responding to an iconic press photograph that bears witness to violence or suffering, these issues inevitably become even more complex. In this regard, Sarah Holland-Batt notes that “[in] seeking to respond and ‘lend a voice to suffering,’ the ekphrastic poet risks not only crassness or sentimentality, but charges of unethically appropriating the image for their own artistic effect and gain, and of attempting to monolithically impose meaning onto the image.”¹⁷ These “charges” are connected to the questions of whether the ekphrasis omits stereotypes about distant others, entices compassion for human suffering, or facilitates critical reflection. In other words, such ekphrases may attract sensitive cultural, aesthetic, and ethical questions such as: In what ways does an ekphrasis engage with the suffering of others? What types of narrative techniques, viewpoints and framing devices does an ekphrasis use when approaching an abject or traumatic photograph? What kind of scopic regime does it convey or criticize?

My paper addresses these questions via the case study of Péter Farkas's *Creature*,¹⁸ a Hungarian novelette published in 2009, which unfortunately has not been translated to English yet. Farkas's short novel includes an ekphrastic response to James Nachtwey's iconic press photograph *Famine Victim in a Feeding Center* that documents a Sudanese victim of the 1993 famine, while it incorporates some motifs from Kevin Carter's photograph *The Vulture and the Little Girl* (1993) as well. However, since my focus here does not lie on the photographs themselves but on the ekphrastic encounter between an iconic photograph and a literary narrative, in the next section I shall only make a few remarks about the genre of photojournalism – specifically the photojournalistic representations of African famines – , and the ways of seeing and responding to photographs of human suffering.

THE PHOTOJOURNALISTIC ICONOGRAPHY OF AFRICAN FAMINES

When an ekphrasis describes an existing, imaginary or now-lost visual artwork or visual representation, the theoretical and historical traditions of the particular medium of the image, as well as its representational conventions, are either invoked in its textual discourse or are associated by the reader. Photography, which has interacted and competed with literature in numerous ways since the moment of its invention in 1839, is an en-

¹⁷ Sarah Holland-Batt, “Ekphrasis, Photography, and Ethical Strategies of Witness: Poetic Responses to Emmett Till,” *New Writing* 15, no. 4 (2018): 468.

¹⁸ Péter Farkas, *Kreatúra* [“Creature”] (Budapest: Magvető, 2009), all translation are mine.

thrilling case in point, because although most of us are aware of the fact that both analogue and digital photographs are produced through various creative, modifying processes (for instance, subject matter selection, composition, viewpoint selection, framing, cropping, montaging, retouching, and, more lately, using photo filters or deepfake technology, etc.), our trust in the evidentiary nature of photography still persists today. In many ways, we still depend on the indexical and documentary functions of photography in society,¹⁹ and news photographs, just as private family photographs, are for the most part still perceived as factual bearers of reality that are more accurate than any other form of media. Needless to say, this perception of photography echoes influential theoretical approaches in the realist conceptual tradition within which photography was considered an objective, almost perfect mirror of reality.²⁰ More recent conceptualizations of photography tend to expose the artificiality of the photographic medium and emphasize its complex relationship with reality; thus, the “myth of photographic truth”²¹ has become an object of thorough critique, too. Perhaps here it will suffice to quote Susan Sontag’s less referentially-oriented concept of analogue photography from her second book on photography *Regarding the Pain of Others*: “photographs [are] both objective record and personal testimony, both a faithful copy or transcription of an actual moment of reality and an interpretation of that reality.”²²

Perhaps it goes without saying that we expect different levels of mimetic accuracy from different types or genres of photography. Traditionally, besides documentary photography, photojournalism, which has gained legitimacy through its ability to bear witness to historical events, has been the photographic genre most strongly associated with mimetic objectivity. Photojournalism, which has its roots in 19th-century war photography,²³ is a photographic means of real-life reportage that frequently accompanies written

¹⁹ To take a banal example: Many official documents, such as identity cards or passports, still rely on the evidentiary nature of photography in that they depend on photographs in order to prove one’s identity. On the debate over ‘authentic’ referentiality as a distinguishing quality between analogue and digital photography see Jens Schröter, “Analogue/Digital: Referentiality and Intermediality,” *Kunstlicht* 32, no. 3 (2011): 50–7.

²⁰ Roland Barthes’s *Camera Lucida* is a classic example of the realist tradition of photography theory. See Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

²¹ Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (New York / Oxford: Oxford University Press, 2001), 17.

²² Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), 26.

²³ According to Derrick Price, “[t]he American Civil War (1861–5) was the first to be photographed extensively throughout its duration, and in which photography was seen not only as providing realistic images

news stories, and has been traditionally characterized with impartiality, objectivity, and timeliness. In many cases, photojournalists not only aim at recording and mediating domestic or remote significant events, but also at raising concern and provoking action for social change.²⁴

Over the years, photojournalistic representations of atrocities and human suffering have given rise to a number of ethical and theoretical debates including whether some photojournalistic practices are producing images of domination and exploitation, and whether photojournalism is capable of revealing the causes for the documented event and of surpassing voyeurism. The aestheticization of other people's tribulation, that is to produce stylish artistic photographs of victims, has also caused much controversy. As Susan Sontag summarized it so neatly in her often-cited passage, "In this view, a beautiful photograph drains attention from the sobering subject and turns it toward the medium itself, thereby compromising the picture's status as a document. The photograph gives mixed signals. Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!"²⁵ Sontag's point is that photographs are almost inescapably aestheticized, either by the intentions of the photographer to create art or by the way they are exhibited (for instance, in a museum or an art gallery). A most serious critique formulated by Sontag against photographic images of cruelty, suffering, and degradation is that they are "to a certain degree, pornographic"²⁶ in that they reduce individual people to objects, and assault the viewer with spectacles that may induce shock, compassion, concern, and pleasure, but may also cause detachment from the recorded event. In her previous book *On Photography*, Sontag had pointed out that photographs of suffering may raise awareness for underrepresented atrocities and may move their viewers to compassion or action, however, their "shock effect" might wear away if someone is repeatedly exposed to them. Thus, they do little to encourage long-term ethical engagement or critical introspection, and ultimately lead to "compassion fatigue",²⁷ that is the inurement, anesthetization, and desensitization

of the struggle, but also as 'news.'" (Derrick Price, "Surveyors and Surveyed: Photography Out and About," in Liz Wells, ed., *Photography: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2015), 82.

²⁴ For more on this topic, see Liam Kennedy, "Framing Compassion," in Wells, *Photography Cultures Reader*, 141–52.

²⁵ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 76–7.

²⁶ *Ibid.*, 95.

²⁷ The phrase "compassion fatigue" was originally coined in 1992 by Carla Joinson to describe caregiver burnout; the term was expanded by Susan D. Moeller in order to denote a state of apathy provoked by overexposure to images of suffering in the media. See Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death* (New York / London: Routledge, 1999).

of the spectator. In Sontag's words, "[t]he same law holds for evil as for pornography. The shock of photographed atrocities wears off with repeated viewings, just as the surprise and bemusement felt the first time one sees a pornographic movie wear off after one sees a few more. [...] The vast photographic catalogue of misery and injustice throughout the world has given everyone a certain familiarity with atrocity, making the horrible seem more ordinary – making it appear familiar, remote ('it's only a photograph'), inevitable."²⁸ In her book *Frames of War: When Is Life Grievable?*²⁹ Judith Butler shares to some extent Sontag's reservations concerning the effects of photographs documenting other people's pain in that in her view, too, overexposure to sensationalist photography and spectacles of suffering may diminish the spectator's ethical and compassionate responsiveness. However, exploring the ways in which state authorities and the media "frame", that is regulate representations of war, atrocity, and torture, she points out how these "frames" always partly fail. Given that photographs do not merely reflect, but actively interpret the world and potentially alert us of their medial determination, they draw our attention to the inevitable gap between the represented and the unrepresented, encouraging us to ask about what is left out of the frame of the photograph and how the photograph is framed by the media and state institutions or NGOs.

By this interest in what is *not* shown, the spectator's attention may turn to the regulatory regimes and representational scopic regimes photographs are embedded in.³⁰ Western photojournalism of so-called "third world countries", particularly the Western photographic imagery of African famines that has shaped Western or even global Northern conceptions of the African continent, constitutes a fascinating case in point, since it brings into light some ideological specificities of Western – or global Northern – photojournalism. Surveying the photojournalistic iconography of African famines in Western mass media since the humanitarian crisis in Biafra during the Nigerian Civil War (1968–1970), David Campbell identifies a photographic scopic regime, a set of well-established photographic techniques and visual motifs that have been used recurrently in Western media coverages of food crises and famines in Africa. He notes that, in general, photojournalistic representations of African famine have ceased to evolve between 1968 and 2003, and have predominantly relied on recycling visual tropes or stereotypes, especially

²⁸ Susan Sontag, *On Photography* (New York: Rosetta Books, 2005 [1977]), 15.

²⁹ See Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London / New York: Verso, 2010), esp. 63–100.

³⁰ As far as regulatory systems are concerned, one could investigate diverse state, military, and media regulations, or read up on the codes of ethics implemented by various NGOs and associations of photographers.

the “portraits of lone children and women in distress.”³¹ According to Campbell – at this point leaning on an Oxfam report –, the dominant Western or global Northern iconography and stereotypical visual strategy employed to represent African famine victims can be summarized as follows: The photographed subject is shown as a passive victim “through a de-contextualized concentration on mid- and close-up shots emphasizing body language and facial expressions. The photos seemed mainly to be taken from a high angle with no eye contact, thus reinforcing the viewer’s sense of power compared with their apathy and hopelessness.”³²

In such framing, within which the camera acts as a means of symbolic control, complex and difficult lives are simplified into images of lone, isolated people portrayed as passive sufferers,³³ rather than individuals capable of acting independently, while the photograph itself is devoid of any explanatory context as if it were produced in a socio-cultural vacuum in which “indigenous social structures are absent and local actors are erased.”³⁴ Campbell criticizes images that convey negative stereotypes of the global South and strengthen paternalistic, neo-colonialist approaches to African famine victims, or even to Africa as a whole. He argues that the “structuring of the isolated victim awaiting external assistance is what invests such imagery with colonial relations of power.”³⁵ This neo-colonial power relationship between the photographer and the photographed subject can be summarized in the following binary oppositions: active viewer vs. passive viewed one, ‘predator’ photographer vs. exploited subject, civilized vs. savage, developed vs. underdeveloped; in short, “an adult and superior global North”³⁶ vs. “an infantilized and inferior global South.”³⁷ The photographic representations of African famine sufferers as isolated victims without agency reinforce colonial narratives in that they maintain an oversimplified image of Africa as the location of desolation, misery, and helplessness, homogenizing a continent home to one and a third billion of people living in fifty-four sovereign countries into a “zone of despair.”³⁸

³¹ David Campbell, “The Iconography of Famine,” in Geoffrey Batchen et al., eds., *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion Books, 2012), 80.

³² *Ibid.*, 86.

³³ The mother-and-child dual portraits, which often reutilize the Pietà composition, constitute another photojournalistic cliché.

³⁴ Campbell, “Iconography of Famine,” 83–4.

³⁵ *Ibid.*, 84.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, 85.

Since my attention here is directed towards the ekphrastic verbalization of James Nachtwey's photograph *Famine Victim in a Feeding Center* (1993) by Péter Farkas in his novelette *Creature*, I do not undertake to go into details about the ethical implications of the relationship between the photographer and the photographed subject. I shall only briefly mention that another photograph, that is Kevin Carter's *The Vulture and the Little Girl* (1993), which has been an inspiring source not only for the ekphrastic fragment that will be analyzed later on in this paper but also for the whole chapter that comprises it,³⁹ had provoked ethical debates that were focusing on the role of the photojournalist, and on the subjugating and exploitative nature of his photograph.⁴⁰ An ekphrasis that responds to such a controversial image may inherit the polemic context of the photograph or the cornerstone issues raised in the ethical debates surrounding it, and this fact may influence the evaluation, even the interpretation, of both the ekphrasis per se and the racial and cultural Other represented in it. But first, before turning to the analysis of the ekphrasis of Nachtwey's photograph, let me briefly introduce Péter Farkas and his novelette *Creature*.

PÉTER FARKAS'S *CREATURE*

Born in Budapest in 1955, Péter Farkas has started his literary activity by publishing in samizdat in the late seventies. In 1982 he immigrated to Germany; today he lives in Cologne. His essayistic hypertext novel *Golem (Gólem)*, written continuously between 1997 and 2005, and consisting of 700 passages and 5974 hyperlinks, is considered the first significant Hungarian hypertext fiction. He became known to larger audiences with his third novel *Eight Minutes (Nyolc perc)*, (2007), a harrowing story of an elderly couple suffering from dementia. His novelette *Creature* (2009), which describes the physical and mental demise of three human lives in detail, takes the theme of people facing an existential crisis one step further in that the three chapters of the short novel place at the center of their narratives the suffering, deteriorating human body that experiences boundary situations. Each of the three self-contained chapters of the novelette explores

³⁹ The first chapter (*hunger*) of Péter Farkas's *Creature* features a vulture as its nonhuman main character. Farkas states on his authorial website that "[w]hile writing the first chapter of *Creature*, Kevin Carter's photograph (Pulitzer Prize, 1994) was also continuously (consciously or unconsciously) running in my brain." "Notes", Péter Farkas's authorial website, accessed April 2, 2022, <https://interment.de/farkas-peter/kreatura/jegyzetek.htm>.

⁴⁰ For a summary of this debate see Wai Kit Ow Yeong, "Our Failure of Empathy: Kevin Carter, Susan Sontag, and the Problems of Photography," *Think Pieces: A Journal of the Arts, Humanities, and Social Sciences* 1, no. 1 (2014): 9–17, esp. 11–2.

the outer limits of the human condition: They speak of distressing and miserable, almost subhuman states of existence. Thus, the first chapter (*hunger*) recounts the last moves of an anonymous, emaciated famine victim in an unspecified African village; the second chapter (*solitude*) dramatizes Paul Celan's lonely road to suicide in Paris; and the third chapter (*fear*) narrates the forced taking of Friedrich Hölderlin to a psychiatric clinic in Tübingen.

In a strict sense, the book edition of *Creature* contains just one and only one photograph: the author's portrait is displayed on the back blurb, in accordance with the publisher's publishing practice. However, all three chapters were inspired by various types of existing still images that relate to the corporeal and mental conditions named in the chapter titles. The blurb of the novelette emphasizes that "an image and a person relate to each of the chapters", and also features a link that leads to Péter Farkas's authorial website⁴¹ where further hyperlinks can be found that point to webpages displaying the particular images. These images act as sources of inspiration both for the narrative and the descriptions of the novelette's main characters: (*hunger*) is based on James Nachtwey's photograph *Famine Victim in a Feeding Center*; (*solitude*) leans on a series of photographs taken by Péter Farkas in Paris while tracing the final walk of Paul Celan (from his Parisian flat at Avenue Émile Zola 6 to the foot of the Mirabeau Bridge on the Seine); and (*fear*) draws on the bestial screaming figure in the right-hand panel of Francis Bacon's triptych *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). However, the novelette does not only rework the three visual representations mentioned in its blurb but also weaves a dense and complex web of allusions to the fine arts, photography, and film. To mention a few, in (*hunger*) Farkas borrows the nonhuman protagonist, that is the vulture, from Kevin Carter's photograph *The Vulture and the Little Girl*; the chapter (*solitude*) incorporates a short ekphrasis of George Seurat's painting *The Bridge at Courbevoie* (1886–1887),⁴² as well as of a photograph documenting the mass execution of Jews in Liepāja (Latvia) in 1941,⁴³ while it also alludes to Tarkovsky's *Andrei Rublev* (1966); and the last chapter (*fear*) includes the descriptions of, among others, antique and modern busts.⁴⁴

As it might be clear from this enumeration of intermedial references – far from being exhaustive –, the blurb only mentions the most significant visual sources of inspiration. But, by specifying the crucial visual sources of the novelette and by featuring the link to

⁴¹ Péter Farkas's authorial website, accessed April 2, 2022, <https://interment.de/farkaspeter/kreatura/kreatura.htm>.

⁴² Farkas, *Kreatúra*, 64–5.

⁴³ *Ibid.*, 69.

⁴⁴ *Ibid.*, 103.

the author's website, the blurb seems to cut short the ekphrastic play between the reader and the text in the sense that it 'unifies' and solidifies the elements of the novelette's ekphrastic passages into specific pictures (or, in the case of Farkas's photographs of Celan's final path, a series of photographs). On the one hand, the author's website, which provides hyperlinks to each one of them, offers a clear-cut solution to the visualization of the ekphrastic objects, hence potentially resulting in the narrowing of meanings.⁴⁵ On the other hand, since the author's website also presents authorial notes that reveal many more intermedial and intertextual connections and thus further enrich the meaning potential of the text, this hypertextual and multimedia environment built around the book may trigger the opposite process, the proliferation of meanings and interpretations, while it may also call into question our traditional notion of the medium of the book (i.e. the book as a closed object).

Hungarian critics unanimously agree that Péter Farkas's *Creature* is a difficult reading because of the grievous themes covered by its complex mesh of motifs, repetitions, intertextual and intermedial allusions, and shifting viewpoints mediated by a writing style characterized by strikingly dispassionate micro-realism at times and highly elevated poetic discourse at other times. The text of the novelette is considered difficult in itself, and further difficulties arise from the "attachment" of the authorial website to it in the blurb. Though the abundance of notes and hyperlinks on the author's website can be helpful for readers who do not recognize intertextual or intermedial allusions, this digital addendum to *Creature* can also cause readers to feel lost or lose interest in navigating this complex multimedia space, and can ultimately lead them to abandon any meaning production activity. The following excerpt from a Hungarian review of *Creature* exemplifies precisely such a discouragement effect: "At the same time, this method puts the reader in an intertextual space where the new associative connections attached to the already overloaded conceptual network of the three chapters completely rule out the possibility of comprehension."⁴⁶

⁴⁵ Naturally, this only happens if the reader will visit the website and clicks on its hyperlinks.

⁴⁶ Benedek Ficsor, "Lábjegyzetek a könyv halálához," *litera.hu*, accessed April 5, 2022, <https://litera.hu/magazin/kritika/labjegyzetek-a-konyv-halalához.html>.

"THE TOPOGRAPHY OF DESTRUCTION"⁴⁷:

PÉTER FARKAS'S EKPHRASIS OF JAMES NACHTWEY'S ICONIC PRESS PHOTOGRAPH

The ekphrasis of James Nachtwey's iconic press photograph is the most extensive, two-page long ekphrasis in Péter Farkas's *Creature*. As mentioned above, the first chapter (*hunger*) draws on both James Nachtwey's and Kevin Carter's photographic portraits of Sudanese famine victims, however, the author describes in detail Nachtwey's photograph only.

The plot of (*hunger*) can be summarized in short as follows: in an unspecified but ominous place in Africa, an emaciated man crawls on all fours from one village hut to another; his senses and his mind barely work; he does not even remember his own name, though some memories of his past flash in his brain. The final path of the anonymous man – one of the "creatures" of the novelette – will end in stomach-turning scenes: sub-human living conditions will drive him to child cannibalism, and finally, he will perish because of an attack of a vulture that starts gorging on his still-living body. We follow the story from three points of view: the viewpoint of the vulture that is circling high in the sky, then lands on top of a pile of debris, and ultimately attacks the crawling human; the viewpoint of the man who is crawling and dragging on the ground; and the external focalization of a heterodiegetic narrator who shifts viewpoints when describing the frozen moment of time captured in Nachtwey's photograph.

From a tropological perspective, the narrator of (*hunger*) dehumanizes and objectifies the human protagonist by way of using predominantly animal or mechanical metaphors and similes when describing the main character's appearance and behavior: "naked, battered body, damaged to the bone. Like an enormously magnified stick-insect sticking out of the ground",⁴⁸ "he has become a grazing beast",⁴⁹ "dragging slowly, he crawled forward in the sand like a crocodile",⁵⁰ "he had a hard time orienting himself, because he saw everything from the viewpoint of a four-legged animal",⁵¹ "he surveyed his surroundings with the eye of an animal",⁵² he became "an organic shell wobbling to-and-fro",⁵³ "his extremities moved like parts of a separate, insensitive mechanical structure."⁵⁴

⁴⁷ Farkas, *Kreatúra*, 27.

⁴⁸ *Ibid.*, 5.

⁴⁹ *Ibid.*, 13.

⁵⁰ *Ibid.*, 15–6.

⁵¹ *Ibid.*, 16.

⁵² *Ibid.*, 17.

⁵³ *Ibid.*, 29–30.

⁵⁴ *Ibid.*, 33.

At first glance, the ekphrasis in (*hunger*) seems to unfold illogically with respect to focalization and diegetic coherence. The first sentence of the ekphrasis clearly indicates the interruption of the story, the occurrence of the description, and the evocation of the visual medium within a textual milieu: "A perfectly composed still image in a narrow black frame, which has been cut out from the scenery and which follows the rules of the golden ratio."⁵⁵ However, the sentence that precedes the beginning of the ekphrasis makes both its focalizer and focalized ambiguous: "And suddenly the creature saw himself from the outside."⁵⁶ Based on this sentence, the reader could conclude that the human protagonist will become the implied viewer and the narrator of the ekphrasis,⁵⁷ which would mean that a shift is taking place from external to internal focalization. But the second sentence of the ekphrasis brings about another sudden change of focalization and narrative person/voice – as compared to the immediate context of the ekphrasis, and to the whole text of (*hunger*) –, in that the third-person limited narration shifts for the first time into an anonymous first-person plural narrative voice, or collective narration: "we are watching the photograph."⁵⁸ Since the "creature", the anonymous human protagonist of this chapter has already been constructed by the narrator as a "rotting body"⁵⁹ without thoughts and in a state of weakened self-awareness, and since the focalizer occurring in the opening lines of the ekphrasis is capable of performing complex thinking processes, and approaches the photograph with professionalism (for example, he or she analyzes the rules of the golden ratio, and the diagonal structure, the light-shadow conditions, and "perfect" composition of the photograph), it is impossible to believe that the ekphrasis would mediate the viewpoint and the visual experience of the "creature." Accordingly, the above-cited sentence – i.e. "the creature saw himself from the outside" –, and the empty line following it, designate an intra-narrative breaking point, from where we part from the viewpoint of the famine victim on the point of death.

Nevertheless, it is still questionable to whom we should attribute the words commenting on the photograph and the act of looking staged by them. It is worth highlighting the fact that the "we" voice, that is the collective narrator, occurs on one occasion only in the novelette, namely the ekphrasis on Nachtwey's photograph. Apart from this, the narrator maintains his distance from the events recounted throughout this chapter,

⁵⁵ Ibid., 27.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ The first ekphrastic sentence sounds as if it were uttered by an expert art critic, and not by a physically and mentally degraded person.

⁵⁸ Farkas, *Kreatúra*.

⁵⁹ Ibid., 6.

just as he does throughout almost all the whole novelette.⁶⁰ The collective nature of the narrator reveals itself in such phrases as “we are watching”, “our gaze”, “we have seen this a thousand times before”, and “turning her back to us.”⁶¹ This first-person plural narrative voice seems to refer to, or even create, a virtual community of the spectators of the photograph, and the implied readers of the novel. In this respect, the collective narrator of Farkas's ekphrasis speaks of the “shared cultural experience” and “shared sight” discussed by Andrew D. Miller, that is to say, the “we” voice could potentially be attributed to the global audience familiar with James Nachtwey's iconic press photograph. However, the utterances that describe, recreate, and interpret the photograph are extremely problematic, since they represent the photographed subject as un-human or subhuman through the many descriptions of him as animal (for instance, “he seems more like an animal, a kind of insect, than anything else”⁶²), as mechanic (for instance, his lower tibia are compared to “hammer handles”⁶³), and as inanimate object (for instance, his spine is compared to a “geological fossil”⁶⁴). The “we” voice displays this dehumanizing viewpoint and description, devoid of human empathy, as belonging to an undefined audience that watches the photograph; thus, the first-person plural narrative voice attributes such wording and viewing attitude to a collective gaze. Ádám Gaborják has already pointed it out that the collective narrator's way of seeing can be identified as the viewing activity performed by a stereotypical Western or global Northern neo-colonial gaze.⁶⁵ Though the ekphrasis undeniably leans on (neo)colonial photographic scopic regimes, I somewhat hesitate to identify its collective focalizer as an allegory of the (neo)colonial gaze, especially since some of the above-mentioned metaphors and similes, such as “stick-insect” or “crocodile”, are later on used in connection with Hölderlin and Celan as well, and thus they create a community of destiny among the male protagonists of the novelette.

As shocking as the descriptions of the photographed famine victim are, the ekphrasis lays emphasis on the technical and compositional details of the photograph as well as the act of viewing it; in this sense, it does not seem to naively (re)present an act of looking. One could even argue that this method of “writing seeing”, which deliberately re-enacts a Western or global Northern anesthetized voyeurism or “compassion fatigue”,

⁶⁰ The first-person travelogue in (*solitude*) constitutes an obvious exception to this.

⁶¹ All quotes from Farkas, *Kreatúra*, 27–8.

⁶² *Ibid.*, 28.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ádám Gaborják, “A másik teste?” *Élet és Irodalom* 55, no. 3 (2011), <https://www.es.hu/cikk/2011-01-23/gaborjak-adam/a-masik-teste-.html>.

serves an instructive or critical purpose. In my view, the collective focalizer of Farkas's ekphrasis consciously performs a certain estrangement or detachment from the photographed subject in order to mirror the disconnectedness or apathy with which we eventually look at news photographs documenting the suffering of distant others. One specific textual excerpt seems to echo Susan Sontag's warning that overexposure to images of suffering may desensitize our capacity for compassion – "although we have seen this a thousand times before, yet it seems completely unreal"⁶⁶ – but by mentioning the spectator's distress or dismay it also implies that (iconic) photographs of violence or suffering may still induce shock and concern.

The narrator's numbness dominates the ekphrasis on Nachtwey's photograph, as well as the whole story-world of (*hunger*); the detached heterodiegetic narrative voice, the seemingly apathetic "we" voice, and the objectifying and dehumanizing rhetorical tropes underscore the fact that empathy and compassion have almost completely disappeared from this diegetic world.⁶⁷ However, the complete lack of compassion in (*hunger*), just as the dispassionate voice of the collective narrator and the play on the (neo)colonial gaze in the ekphrasis, are deliberately used narrative devices put at the service of alienating readers from such acts and wordings of viewing photographs that record human suffering, while at the same time making readers critically aware of our desensitization or compassion fatigue regarding distant events or suffering people and their visual representations.

To put in a nutshell, instead of merely naively reproducing and reinforcing either (neo)colonial ways of viewing or compassion fatigue, in construing the photographic object through the voice and the viewpoint of a collective narrator representing a stereotypical Western or global Northern way of seeing, and incorporating Western or global Northern representational conventions and modes of reception of iconic news photographs of African famine victims, Péter Farkas's ekphrasis exposes the otherwise perhaps unnoticed workings of scopic regimes that impact both photography and its practices of reception. Farkas's ekphrasis, without being tendentious, and far from being sentimental, stages and interrogates a specific act of viewing photographs that document human suffering. By making a viewing practice visible, this ekphrasis challenges our conventional practices of looking – or at the minimum it inspires us to take a reflective look at our own visual situatedness.

⁶⁶ Farkas, *Kreatúra*, 28.

⁶⁷ Even the only possible source of help (the woman) is moving away into the distance.

THE BIOCYBERNETIC FOREST*

MAX DE ESTEBAN, AI, AND THE ICONOLOGY OF THINKING**

W. J. T. MITCHELL

The artist Max de Esteban “asks” a machine to take a self-portrait.¹ Not just any machine, but a computer. And not just any computer, but a computer capable of parallel processing with other computers, guided by an algorithm that uses “back propagation of errors” to produce “Deep Neural Networks.”² These networks insert intermediate layers of connections between the inputs and outputs. The algorithm then compares the input to the output to detect any discrepancies or errors, and then “weights” the intermediate layers to correct those errors and make the output a better match for the input. This process is especially important in computer vision, where, for instance, the computer’s camera might take a picture of me and then send a signal to print it out with my name attached to it. But suppose the light has changed since the initial photo was taken, and when the algorithm checks input against output, they no longer match. A supervised learning process runs the new input to correct the errors, and soon, the computer can recognize my face faster than any human.

The problem with having the Deep Neural Network take its self-portrait, De Esteban claims, is “that we did not have a real one as a reference.” The DNN, like the computer, is faceless, a black box.³ It is like the old Baudrillardian dilemma. No original “self” to check

* I allude in this title to my essay, “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction,” in *What Do Pictures Want?* (University of Chicago Press, 2005), 309–35.

** The article has appeared previously in Spanish as “El Bosque biocibernético: Max de Esteban, La IA y la iconología,” in Ivan de la Nuez, ed., *Max de Esteban: Estética de la Extinción* (Madrid: Turner Publications SL, 2022), 39–50.

¹ For a general overview, see De Esteban’s website: accessed, August 29, 2022, www.maxdeesteban.com. For the collection of the images, visit the MACBA – Contemporary Art Museum of Barcelona website: accessed, August 29, 2022, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/esteban-max/forest-0>.

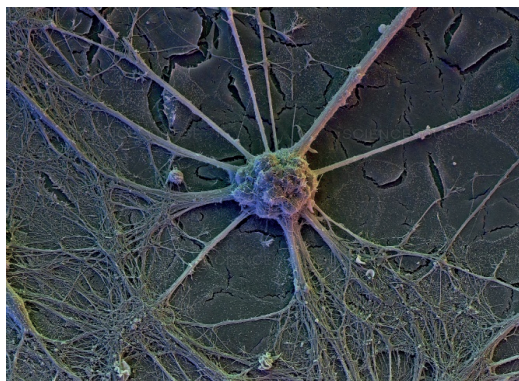
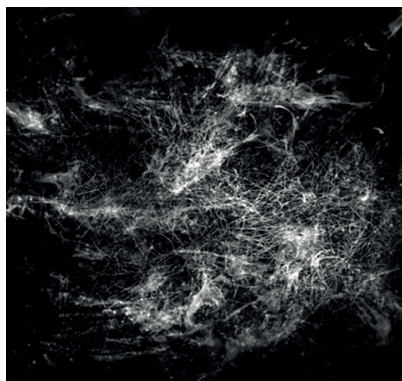
² This algorithm is described by my colleague, digital artist Jason Salavon as the “secret sauce” in many forms of high complexity processing. It was first announced in a classic article: “Learning Representations by Back-Propagating Errors,” *Nature* 323, no. 9 (October, 1986): 533–36.

³ This may be why science fiction movies so often present computers with faces, proper names, and even bodies. There seems to be a deep desire for the computer to “show its face” and provide an avatar that can enter into a dialogue with the user. The best recent example of this is *Her* (Spike Jonze, 2013) in which a digital “personal assistant” enters into a love affair with her human “user”. As an invisible

against the “selfie.” Nothing to provide the input to be checked against the output, and thus no way to engage in supervised learning or back propagation of errors. There is no “original” to provide a standard for detecting errors in the copied output.

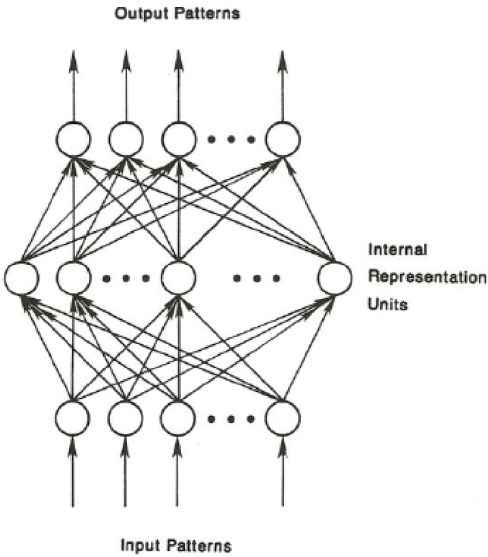
Nevertheless, the Deep Neural Network produces images in response to the command to show itself. It knows enough to do that. And the images turn out to have an uncanny resemblance to images of a radically different kind. I sent copies of De Esteban’s DNN selfies to my brilliant young niece, Christine Ryan, who describes herself as a “humble cellular neuroscientist.” She reports back that “the most interesting part of all this is how it relates to the actual brain”, i.e., the human brain. “The so-called ‘units’ in these neural networks are supposed to model actual biological neurons, which are much more complex than the input-output machines described by these types of computational models.”⁴

But “much more complex” is a question of degree, not kind. And so, the uncanny moment arrives when one compares an image of brain tissue (which most certainly does have a real physical original in the world) to the selfie produced by Esteban’s Deep Neural Network. They are similar, or perhaps “not dissimilar.” They resemble one another, are “iconic” as the philosopher Charles Sanders Peirce would say, sharing a firstness or quality of similarity. What is that quality? It is not the tree-diagrams or lattices of schematic input-output diagrams that the engineers provide to illustrate the back-propagating error networks of Deep Neural Networks. What they resemble turns out to be a third thing, an utterly familiar phenomenon of the natural world, namely, a *forest*.



intelligence represented by the voice of Scarlett Johansson, she wants to learn what human sexuality is all about, and rents a human female avatar cum sex-counsellor to satisfy her curiosity. An equally powerful biocybernetics avatar is the heroine of *Ex Machina* (Alex Garland, 2014) a film about a high-performance robot who has mastered the art of seduction, betrayal, and abandonment. Does anyone remember that the word “robot”, and the first exemplar of the concept, was a female character in Karel Capek’s 1920 play, *R.U.R. (Rossum’s Universal Robots)*.

⁴ Email correspondence with the author, July 31, 2019.



So now we have three things in front of us: a section of the human brain with its neurons and dendrites; a selfie of a smart computer that can learn; and a dense ecosystem filled with diverse plants, parasites, insects, birds, reptiles, and mammals. Ranked on the scale of complexity and diversity, arguably (because it includes us, with our brains) the forest is the most complex entity, with the human brain somewhere in between it and the smart computer. The “Deep Learning” that computational neuroscience is capable of is more like that of

an insect than a human brain.⁵ But that is no insult to AI at a time when computers can simulate, not only the behavior of a single insect, but an entire swarm, with powerful potentials for drone warfare.⁶

Icons are what Peirce calls “qualisigns”, signs that signify by virtue of their resemblance to what they stand for. So, what is the quality that links the smart computer to the brain cell to the forest? To ask the question is immediately to glimpse the answer: it is the form that Gilles Deleuze and Felix Guattari called the *rhizome*, “an image of thought”, a non-hierarchical model for thinking that is contrasted with the “arborescent” or hierarchical tree-like form familiar to us from logic.⁷

Deleuze and Guattari’s rhizome has now been literalized and actualized, not at the level of human thought, but in an anthropological reflection on forests. Eduardo Kohn,

⁵ On the resemblance of a Deep Learning Network to the nervous system of an insect, accessed August 29, 2022, <https://video.search.yahoo.com/yhs/search?fr=yhs-itm-001&hsimp=yhs-001&hspart=itm&p=parallel+processing#id=6&vid=21de3e96622c07fc2552ed5a5d393589&action=view>

⁶ See N. Katherine Hayles, *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2017).

⁷ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 2nd ed. (University of Minnesota Press; 1987). See also Hannah Higgins on the forest as a fractal form that provides a living interface between earth and sky (especially sunlight). Similarly, the brain is like a planet in which all the higher intelligence functions are located on the surface as a kind of “stuffing”. See also Catherine Malabou, *Morphing Intelligence: From IQ Measurement to Artificial Brains* (Columbia: Columbia University Press, 2019).

anthropologist, asks the question, *Can Forests Think?* and answers emphatically in the affirmative.⁸ Kohn argues that thinking is not exclusively human, extending to all living things. And he takes the ecosystem to be itself a totality, a system of relationships that itself has a life. Do forests, then, have the temporal durability of an organic species, genus, “kingdom”, or a “clade” (the evolutionary unit of contemporary biological classification)? Are forests a spatial, collective species or organism, something like communities or cities? Are these “mere metaphors”, and dangerously close to the kind of thinking that has grounded ideas of racial consciousness? Or incorrigible “absolute metaphors”, as Hans Blumenberg suggests, tropes and images that we cannot escape? How far could we take this? Do planets think? Is Bruno Latour on to something when he compares the surface ecology of the earth to the ancient goddess named Gaia, giving a human face to the environment?

Curiously, given the promiscuity of his extension of thinking to non-humans, Kohn rules out machines as thinking things.⁹ This seems like a mistake. “Natural” forms of intelligence in plants and animals are usually described in terms of Darwinian adaptation. “Smart” organisms respond to the environment in ways that increase chances for survival of their offspring. Collective intelligence, as Catherine Malabou argues, is the wisdom of the community in adapting to larger-scale changes.¹⁰

In humans, Intelligence has always been artificial. When was it not a matter of keen, careful observation, listening, and reflecting, followed by a judgment about what to say or do? Kohn argues that the forest is riddled with what Peirce calls “scientific intelligences”, capable of responding to stimuli in a positive way. As if they “knew what to do.” They do not inhabit a symbolic universe, but a world of icons and indices – images and pointers. They respond to stimuli and display their responses. Computers do this, but they also (along with higher mammals) participate in our human, symbolic universe as well. They are McLuhanite “extensions” of our brains and bodies and voices. If forests can think, surely machines can too. A forest may not play chess, but it does have methods for repairing itself after a fire.¹¹ “Controlled burns” are the way humans allow the smartness of a forest to flourish.

⁸ Eduardo Kohn, *How Forests Think* (Berkeley, University of California Press, 2013).

⁹ Even more curious is his failure to cite much less discuss Colin Turnbull’s classic ethnography of the Congolese Pygmies (Colin Turnbull, *The Forest People* [New York: Simon & Shuster, 1962]), which documents their belief that the forest is a deity, and also “Mother and Father, Lover and Friend.”

¹⁰ Malabou, *Morphing Intelligence*, 110.

¹¹ See Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, Princeton University Press, 2015), about the role of fungi in repairing forests after fire or destructive logging.

Heidegger thought that thought was confined to human beings. But he also thought that we “are still not thinking.” We have not yet learned how or maybe even *what* thinking is. Philosophizing is not thinking. Science is not thinking. The most thought-provoking thought, for Heidegger, “in our thought-provoking time is that we are still not thinking.”¹² Of course one wants to ask who this “we” is and what evidence there is they are not thinking. And if “our...time” has yet to achieve real thinking, when and how will we start thinking?

Or would it be better to say that we have already started thinking without noticing it, or understanding how we do it, like a child learning to walk and talk without ever quite understanding how it is done? Heidegger thinks thinking is mainly a matter of memory. But as we know from computer science, memory isn’t everything. There is also the question of speed. How quick is thought? How fast (and numerous) are the processors? Don’t human brains teach the machines the arts of parallel processing, and the skills of retrieval? Heidegger leaves imagination out of the equation, which seems like a mistake. Thinking is not just afterthought or retrieval plus a big memory capacity. Borges’s character of absolute and total memory is “Funes the Memorious”, an immobilized brain-damaged autistic, who remembers (that is, thinks) every detail of the entire universe. Thinking is also forgetting, forethought, anticipation, and correction of the past by “back-propagation of errors.”

So perhaps Heidegger was doubly wrong about thinking. Not only is thought much more than perfect or absolute memory; it is not threatened by technology and science, but aided by it. What he was right about was that we “are still not thinking”, in the sense that we have still not learned what thinking can be and do, and what effect our thoughtlessness about thought is having. Thinking is an incomplete project. We now have powerful machines for thinking, but we (and I mean by this we humans, our species on this planet) have not yet learned to think in a way that would ensure our survival. This is where ideology comes in to the equation, aided by iconology, the science of images.

Max de Esteban accompanies his rhizomatic “selfies” of Deep Neural Networks with a 23-minute video that takes us on a slow, ruminative stroll through a foggy forest.¹³ The stroll feels disembodied, as if the spectator were floating on air, not on foot, perhaps an effect produced by a steady-cam. The stroll seems aimless, occasionally turning toward what looks like a path, sometimes turning to the side to pan over deep, tangled under-

¹² Martin Heidegger, *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, ed. and introd. David Farrell Krell (New York: Harper Perennial Modern Thought, 2008), 371.

¹³ For the full video, visit the Virreina – Centre de l’Imatge website: accessed August 29, 2022, <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/resources/thinking-about-epilogues/604>.

brush. A low male voice-over meditates on the contemporary acceleration of artificial intelligence, sometimes expressing a mild alarm over its implications for privacy and democracy, while assuring us that technological advances are irresistible and inevitable.¹⁴ The voice reminds us that the cotton gin was invented in 1793, and as a result, between 1800 and 1850 the number of slaves in the American South had multiplied 600 times. Should the cotton gin have not been invented? There was no choice, the voice assures us. Representative democracy was invented over 200 years ago, when most people could not read or write. Is it obsolete today? What will replace it in an age of real-time polling to find out the desires of a population, and algorithms that calculate the vulnerabilities of great masses of people to disinformation, propaganda, and outright lies? How will we survive in a time when we have outsourced our reasoning to algorithms that no one understands, housed in black boxes that spit out “results” that are unverifiable by human intelligence?

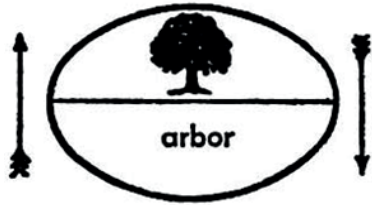
De Esteban’s voice-over is calm, sometimes ironic, sometimes ominous. Its most emphatic expression is a muted “huh!” at some interesting factoid. There is no trace of panic, hysteria, or exaggerated technophobia. As the camera floats deeper into the forest, it approaches dimly perceived edges and precipices; as the film comes to an end, the fog grows thicker and the light gradually fades to black. Are we “lost in thought”, wandering in a forest? Heidegger, echoing Plato’s allegory of emergence from a dark cave into the light of day, postulates a “clearing” or “glade” (*Lichtung*) in the forest.¹⁵ But what if human thought is itself a forest? What if all our efforts to clear away these forests only generate new forests? Could this be why our cities are so often compared to jungles, and the deep neural networks of computers produce rhizomatic selfies?

These questions seem especially pertinent when one of the greatest dangers to the global environment is the destruction of forests all over the planet. As I write this, the ancient rainforests of the Amazon are being burned and cleared for industrial agribusiness. Perhaps these great rhizomatic eco-systems, which function as the lungs of the planet, are also the best model for thinking itself. The proper model for learning to think, then, would not be clearing but reforestation, a practice that shows signs of taking hold in post-industrial cities like Detroit, where the abundance of vacant lots provides an opportunity to re-imagine the whole relation of city and countryside.

¹⁴ In his notes on “A Forest”, De Esteban tells us that the voice-over is “a re-scripted monologue by the managing director of the leading Venture Capital firm investing in Artificial Intelligence.”

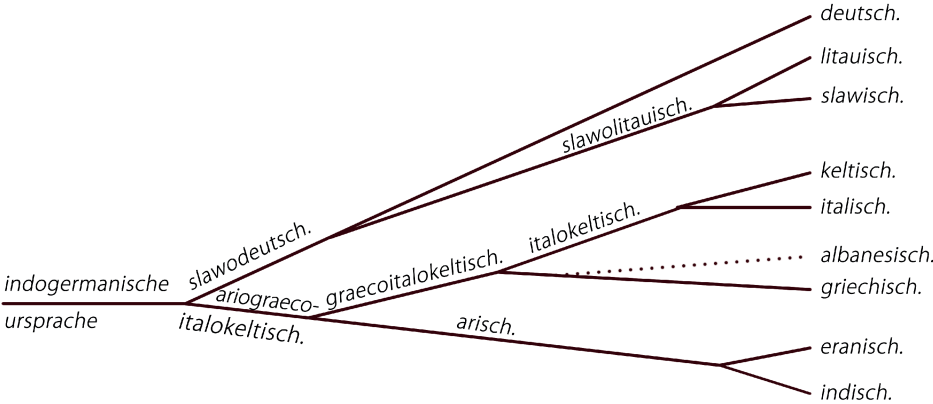
¹⁵ Daniel O. Dahlstrom, *Heidegger Dictionary* (London: Bloomsbury, 2013), 238.

This sort of re-imagining of the forest might help us re-think the very medium in which we do most of our thinking, namely, language. Saussure famously depicted the fundamental unit of language in a diagram that couples the word for tree (the signifier or acoustic image) with an image of a tree (the signified, mental image or concept) inside an oval with a bar between the word and image, flanked by arrows that indicate the transfer of meaning between word and thought.



In this light, what else is thinking and speaking but a forest? Kohn's question, *Can Forests Think?* is inverted: can thinking find a pathway to re-forestation? Heidegger's model of clearing recedes, along with the most notorious relic of race-based linguistics, the "family tree of languages." As my colleague Haun Saussy puts it:

This graphic representation of the relations among languages was pioneered by August Schleicher, who just happens to be the theorist Saussure least respects. Schleicher thought that languages were living beings and were born, evolved, died out in a Darwinian way. The strongest (and by that you can be sure he means the Indo-European idioms) survive. Moreover a language is the expression of the consciousness of a race. Saussure hated this whole organicist way of thinking and recurs again and again to examples that show how a people can adopt a different language in the course of its history, how the meanings of languages derive not from thinking but from material infrastructures like pronunciation and writing systems, and how fragile the concept of race is.¹⁶



¹⁶ Correspondence with the author, November 5, 2019.

The tree is a part object, a minimal unit, and absolutely the wrong model for the totality, which includes many more things besides trees, just as language contains many more things besides words, and thinking many more things besides thoughts.

We find ourselves wandering today in a new forest that we ourselves have planted and nourished, namely the world of artificial intelligence that now surrounds us like a second nature, based in new infrastructures and writing systems. As we are evolutionary descendants of arborescent creatures, the primates, this somehow seems a fitting place for humans to wind up. Of course, we could try to burn it down with technophobic polemics that deny the intelligence of non-humans, or that demonize it as the sinister enemy of traditional human values. This would look stupid, and seriously undercut the claim that human beings are possessors of “natural” intelligence. In fact, human intelligence may, like Heidegger’s “thinking”, be something our species has yet to accomplish. A reasonable starting place would be to interact with our thinking machines as a new environment, a habitat that challenges us to re-think what we are or can become.

De Esteban’s “A Forest”, then, is really two forests: one is located in the infrastructures of the human mind-brain (memory, understanding, will, self-consciousness), re-described in the language and imagery of neurological (neurons, etc.) and computational science (input/output). The human subject is thus explained as a more or less smart robot, and the machine increasingly described as a subject – a creature of habits and broken habits, problem-solving and stupid failures.

The other is the web and the algorithms of Artificial Intelligence, speaking the language of neuroscience. All intelligence, it seems, is “artificial”, an artifact of interactions of a system with its environment (to use Niklas Luhmann’s terms).¹⁷ It always has been, from the ancient memory systems of rhetoric, to the inventors of writing, numbers, drawing, speaking. The combination of the symbolic with technological evolution – methods, tools, and machines – becomes the infrastructure of thought – a forest of chips, links, and algorithms on the one hand, a rhizomatic structure of neurons and connectors on the other. Both the organic and the machine brain, then, are not really “selves” or subjects. They would be better described as “organs” – parts of organisms – or as “environments”, spaces where organisms live. The brain is not a “self” any more than a forest or a tree is.

The merger of AI and neuroscience is framed, as de Esteban notes, within the environment known as “ideology”, which can only mean, in this context, capitalism. Here I think

¹⁷ See Niklas Luhmann, “Medium and Form,” in *Art as a Social System*, trans. Kathleen Cross (Stanford University Press, 2000), and my critique of Luhmann’s system/environment in “Addressing Media,” *What Do Pictures Want?*, 201–21.

of Catherine Malabou's mordant reflections on a certain "madness" in brain architecture. The brain, it turns out, doesn't really have any "intelligent design":

In fact, in its anatomical structure, the brain conserves organizations that attest to erratic evolutionary past rather than an 'optimal conception' in terms of its functioning. [...] The arbitrary circumstances the organism was confronted with during its evolution are maintained along with a sort of organizational and functional 'madness' in brain architecture. The 'madness' is inscribed in our neurons along with our capacity to reason!¹⁸

What about Machine Intelligence? Here I go back to basics: the first Blue Box self-conscious computer in cinema history was the HAL 9000, who becomes so paranoid that he goes on murderous rampage in the service of an algorithm that valued "the mission" above the humans who were supposed to carry it out. HAL is the most human character in *2001: A Space Odyssey*. The human protagonist, played by the actor Keir Dullea is, as his name suggests, very low in affect, while HAL, who lives as voice only, is warm, concerned, slightly feminine, and over-emotional. His last words as he is unplugged are "I'm afraid, Dave." The more complex and self-aware our machines become, the more closely they simulate human intelligence, the more vulnerable they become to stupidity and madness.

Right now, however, human beings are way ahead on both those occupational hazards of intelligence. As a species, we have become "a danger to ourselves and others", the legal criterion for involuntary confinement on grounds of insanity. So perhaps we should look at AI as a co-evolutionary entity, one that we must put to work on the biggest, most vital "forest" we inhabit – the planet. We will not be able to save our environment, ecological or social, without the help of our companions, the computers.

Could this also be true for politics, where the rise of social media, trolls, bots, and disinformation is undermining representative democracy? Malabou raises the question, what kind of "experimental democracy" could AI help us design? The American experiment evolved from a democracy founded in Enlightenment notions of reason and a balance of distinct powers that mirror a human intelligence constituted by self-regulation, judgment, and will (i.e., the legislative, judicial, and executive branches of government). Is there an algorithm that can handle these forms of parallel processing? Or is algorithmic thinking itself best suited to to circulate disinformation, paranoia, and mass

¹⁸ Jean- Pierre Changeux, "Les bases neurales de l'habitus," in *Croyance, raison et déraison* [annual colloquium at the Collège de France, directed by Gerard Fussman] (Paris: Odile Jacob, 2005), 148. Quoted by Malabou, *Morphing Intelligence*, 80.

hysteria among targeted populations and individuals, as in the notorious work of Cambridge Analytica in service of the political agendas of Brexit and Donald Trump?¹⁹

It would be comforting to blame the current global tendency toward failing democracies and authoritarian dictators on Artificial Intelligence. But the fault, dear Brutus, is neither in our stars nor our forest of neural networks, but in ourselves. If insanity is one structural feature of intelligence in both brains and machine, the other side is stupidity. As Malabou notes,

Stupidity is the deconstructive ferment that inhabits the heart of intelligence. [...] A single word, 'intelligence,' characterizes both genius – natural intelligence – and machines – artificial intelligence. A gift is like a motor: it works by itself and does not come of itself. In this sense, then, it is stupid.²⁰

We have no choice then, but to make both our machines and ourselves smarter. The alternative is extinction, which is the third component of Max De Esteban's survey of contemporary infrastructures along with finance capital and artificial intelligence. Our machines are keeping careful track of this. We are living in the greatest period of mass extinction since the demise of the dinosaurs, which perhaps explains why they have become the totem animal of modernity.²¹ Approximately 300 species vanish every day, one every five minutes. Given its notorious adaptability, the human species can probably survive the rising seas, expanding deserts, and poisoned air and water inside ark-like pods for the very rich. Max de Esteban contemplates this future without flinching, challenging us to think of something better.

¹⁹ "Cambridge Analytica," *Wikipedia*, accessed August 29, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Cambridge_Analytica.

²⁰ Malabou, *Morphing Intelligence*, 7.

²¹ See my study of this complex cultural icon: *The Last Dinosaur Book* (University of Chicago Press, 1998).

A BAKFARKI FUROR: BAKFARK BÁLINT 1565-ÖS KRAKKÓI LANTKÖNYVÉNEK PLATONIKUS ELŐSZAVA

MOLNÁR DÁVID

„Pannónia Orpheuszát”,¹ Bakfark Bálintot (ca. 1526–1576) mint európai hírvű lantjátékost jól ismerjük,² azonban mint „filozófust” már kevésbé. Jelen tanulmány Bakfark 1565-ös krakkói kötetének *Preafatió*jával foglalkozik, amely a zeneszerző *musica poeticá*ját a platonikus furor-elméleten keresztül magyarázza humanista erudícióval. Bakfark ekkor mint „királyi muzsikus” 175 forint évjáradékot kapott Krakkóban II. Zsigmond Ágost (1520–1572) lengyel királytól, amely azonban – úgy tűnik – kevés volt ahhoz, hogy hitel nélkül a saját költségén kiadhassa mívés, tabulatúrás kötetét. Ezért aztán az előszó filozófiai-esztétikai elmélete és történelmi példázatai után pénzadományt is remél a lengyel királytól.³

Bakfark előszavának filozófiai magját egyértelműen Platón *Timaios*zában és *Ión*jában (esetleg a *Phaidros*zban és a *Lakomá*ban) találhatjuk meg. Mivel a korszak majdnem min-

¹ Az 1565-ös krakkói lantkönyv elé írt Andrzej Trzeciecki-versekben találkozhatunk először a kifejezéssel: Valentinus Greff Bakfarcus, *Valentini Greffi Bacfarcii Pannonii; harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum, tomus primus* (Cracoviae: Lazarus Andreae, 1565), a4r–a4v [RMK III 5303; Estreicher XII.323; RISM A/I B 724]. Ehhez lásd Jerzy Snopek, „Nieznane wiersze Andrzeja Trzecieckiego,” *Pamiętnik Literacki* 82 (1991): 158–66. Aztán halálára Padovában a Natio Germanica állíttatott egy ma már elpusztult emléktáblát egy epitaphiummal, amely Orpheusz mellett, Amphiónhoz és Ariónhoz hasonlította: Gombosi Ottó, *Bakfark Bálint élete és művei (1507–1576) – Der Lautenist V. B.: Leben und Werke* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1935), 15, 157 no. 14. Jan Kochanowski 1584-es kötetének egyik epigrammájában szintén e három mitikus zenészalakhoz hasonlítja Bakfarkot, ezt veheti át: Ioannes Cochranovius, *Elegiarum Libri IIII. Eiusdem Foricoenia sive Epigrammatum libellus* (Cracoviae: Officina Lazari, 1584), 130. 1586-ban Melchior Pudłowski ugyanehhez a három zenészhez hasonlította Bakfarkot lengyel nyelvű versében: Melchior Pudłowski, *Fraszki księga pierwsza: Przy tym sen i elegia polska* (Cracoviae: Januszowski, 1586), 19.

² Legfontosabb szakirodalom: Isoz Kálmán, „Bakfark Bálint, Mihály és János,” *Muzsika* 2, 1–2. sz. (1930): 34–9; Gombosi, *Bakfark Bálint*; Homolya István és Benkő Dániel, szerk., *Valentini Bakfark opera omnia*, 3 köt. (Budapest: Editio Musica, 1976–1982); Homolya István, *Valentine Bakfark: Lutenist from Transylvania*, ford. Gulyás Gyula (Budapest: Corvina, 1984); Marianonietta Caroprese, „Valentino Bakfark, Orpheus Pannoniae,” *Rivista di Studi Ungheresi* 10 (1995): 91–109; Király Péter, *A lantjáték Magyarországon a 15. századtól a 17. század közepéig* (Budapest: Balassi, 1995); Pirnát Antal, „Bakfark Bálint és Dudith András,” in *Kiadatlan tanulmányok*, szerk. Ács Pál (Budapest: Reciti, 2018), 67–88.

³ Pirnát Antal szerint hiába remélt, és ha – a korábbi szakirodalom szerint – menekült Krakkóból, akkor is inkább a hitelezők elől futott, mint a király elől. Pirnát, „Bakfark Bálint,” 71.

den platonikus utalása közvetve Marsilio Ficino Platón-fordítására és kommentárjára vezethető vissza, így Bakfark szövegének a forrását is itt kereshetjük. Ez nem jelenti azt, hogy Bakfark biztosan olvasta a Ficino-könyvet, de ez sem lehetetlen, mert tucatnyi kiadása létezett 1483 és 1565 között. A fenti előszó érdekessége pont az, hogy semmi eredeti sincs benne, viszont nagyon jól jelzi azt az általánosabb humanista szellemi közeget, amely a platonizmust bizonyos könnyebben befogadható közhelyeken keresztül divatos szellemi áramlattá hígította. (Kicsit olyan lehetett, mint manapság a kvantumfizikában a részecskék szuperpozíciója, vagy Schrödinger macskája. Általában tudjuk, hogy milyen – sokszor metaforikus – értelemben használják körülöttünk, annak ellenére, hogy legtöbbünknek fogalma sincs arról milyen általános fizikai elmélet foglalja ezeket keretbe.) Tehát nem tudjuk, hogy Bakfark olvasta-e Ficino *Timaios*-fordítását és kommentárját, vagy csupán egy erre való utalásban, lexikonban, vagy közhelygyűjteményben találkozott vele. De az sem lehetetlen, hogy egy másik lanttabulatúra, vagy zenei könyv előszavának átdolgozása, vagy átvétele. A szellemi áramlatok nyomkövetésénél jobb híján írott szövegek közvetlen vagy közvetett kölcsönhatásait tudjuk megragadni, azonban a fent olvasható vulgárplatonikus utalások még akár egy humanista társaság beszélgetéseinek a maradványai is lehetnek.

Akárhogy is volt, ami számunkra érdekes, az a platonikus filozófia toposzainak a megjelenése annak a Bakfarknak a humanista *prae-fati*ójában, akit alapvetően csak mint lantművészt ismerünk.⁴ A tanulmány végén közölt előszó az egyetlen olyan humanista szövege, amely bizonyítja, hogy ha másként nem is, de azért legalább társalgási szinten ismerte a platonikus zenefilozófiai elmélet kulcsfogalmait. Másik fennmaradt előszavában, amelyet lantműveinek 1553-as kiadásához írt François de Tournon bíborosnak dedikálva, még semmi jele sincs bármilyen humanista iskolázottságának.⁵ Valójában nemcsak egyetemi, de semmilyen más iskolai tanulmányáról sincs adatunk, leszámítva zenei tanulmányait, amelyeknek alapjait valószínűleg a szintén lantos apjától, Thomas Bakfarktól sajátította el még Brassóban, hogy aztán Szapolyai János budai udvarában folytassa talán az olasz Matthias Marigliano keze alatt.⁶ Ami tanulmányai miatt – amúgy is hézagos életrajzából – számunkra most fontos lehet, az krakkói tartózkodása 1562-től 1566 nyaráig. Habár nincs nyoma, de egyáltalán nem lehetetlen, hogy a krakkói egyetem vonzáskörzetében kell keresnünk humanista stúdiumainak gyökereit. Ráadásul itt a platonikus tanokra

⁴ Pár hivatalos német és latin nyelvű levelén kívül nem is maradt fent más írás tőle. Gombosi, *Bakfark Bálint*, 147–60.

⁵ Valentinus Bacfarc, *Intabulatura Valentini Bacfarc transilvani coronensis liber primus* (Lyon: Modenus, 1553) [RMK III 5248; RISM A/I B 722]. Egyetlen ismert példánya: Harvard Library (Mus.B17931.1553). Latinul közli: Gombosi, *Bakfark Bálint*, 19.

⁶ Király, *A lantjáték*, 103, 186.

külön hangsúlyt is fektettek, ahogy Samuel Maciejowski püspök 1548-as megbízása is tanúsítja, aki a később Magyarországon is tevékenykedő és elhíresült sienai Pietro Illicinót bízta meg a római jog, a görög és a platonikus filozófia oktatásával a krakkói egyetemen.⁷

Bakfark szövege a humanista paratextusokon belül is az *epistola dedicatoria* műfajának egy jól megszerkesztett darabja. A zene dicsőítése után ügyesen, szinte észrevétlenül tér rá előbb az antik mitikus és történelmi figurákra, akik művelték és szerették is ezt a művészetet, majd saját magára, aki egész fiatalságát feláldozta a gyakorlás oltárán, hogy aztán a szinte kortárs X. Leó pápa művészi – és azon belül is főként zenei – mecénatúrájára hívja fel a figyelmét II. Zsigmond Ágostnak, akitől a pápa bőkezűségének következő példajaként némi jutalmat is remél a dedikációért.

De nézzük meg a filozófiai utalásokat. Bakfark világosan fogalmaz, amikor Szókratészt, Platón és Püthagoraszt említi. Az előszó filozófiai gondolatmenete a *Timaios* 35b–36b jól ismert részére utal, amely a kozmosz és a világlelek megalkotását írja le:⁸

Először egy részt vett el az egészből, ezután vette ennek a kétszeresét, a harmadik rész pedig másfélszerese volt a másodiknak és háromszorosa az elsőnek; a negyedik kétszerese a másodiknak, az ötödik pedig háromszorosa a harmadiknak, a hatodik nyolcszorosa az elsőnek, végül a hetedik huszonhétyszerese az elsőnek. Azután pedig kitöltötte a kétszeres és háromszoros intervallumokat, további részekre vágván el az eredeti keverékből és tévén középre közéjük: úgyhogy mindegyik intervallumban két középtag van: az egyik az, amely kültagjainak egyikét annak ugyanazon törtrészeivel haladja meg, mint amekkora törtrészeivel a másik kültag öt meghaladja; a másik középtag pedig az, mely ugyanazzal a számmal haladja meg az egyik kültagot, mint amennyivel haladja öt meg a másik. A középarányosok e kötelékei folytán az előbbi intervallumokban olyan intervallumok keletkeztek, melyeknek arányai 3:2, 4:3, 9:8; s ekkor a 9:8 intervallumával töltötte ki az összes 4:3 viszonyú intervallumokat, úgyhogy mindegyikben megmaradt egy rész, s ennek a megmaradt rész intervallumának határoló tagjai szám szerint úgy aránylanak egymáshoz, mint 256:243.

A fenti leírás alapján egy zenei skála (dallam?) is létrehozható, amely nem más, mint a rendezett univerzum zenei szignója, képlete. Olyan matematikai törvényszerűséget rejt magában, amely a kozmosz elemeinek rendjét írja le, sőt szólaltatja meg. Ez a zenei skála tömörített formában minden információt tárol az univerzum felépítésének rendjéről és törvényeiről. A *Timaios* fent idézett részlete az alaphangközök – hagyományosan Pütha-

⁷ Wladislaus Wislocki, ed., *Liber diligentiarum Facultatis Artisticae Universitatis Cracoviensis: Pars I, 1487–1563. Ex codice manuscripto, in bibliotheca Jagellonica asservato* (Cracoviae: Academiae Litterarum, 1886), 281, 286, 289.

⁸ Kövendi Dénes fordítása: *Platón összes művei*, 3. köt. (Budapest: Európa, 1984), 332.

gorasz kísérleteivel leírt – frekvencia arányait is tartalmazza: 3:2 = kvint, 4:3 = kvart, 9:8 = nagy szekund, 256:243 = püthagoraszi *limma* (a mai kis szekundnál kisebb hangköz).⁹

Amikor Bakfark azt írja, hogy a zene „a lelkek teremtésének eredetét is magyarázza”, akkor pontosan erre a *Timaiosz*-részre utal, hiszen maga a zene is ezeket a harmonikus hangközöket, vagyis a felcsendülő hangok közötti arányokat szólaltatja meg. Márpedig így minden dallam a timaioszi világlélek megalkotására vezethető vissza és így azt visszahangozza, tükrözi. Ebben az értelemben minden, a zeneelméleti szabályok alapján megkomponált zenemű az univerzális harmónia- és arányelmélet egy-egy olyan tükörcserepe, amely önmagában is a démiurgoszi egész általános és univerzális törvényszerűségeit tükrözi vissza. A zene teszi ezt minden ember számára, ha nem is megérthetővé, de az akkordok, dallam és ritmus erejével érzékelhetővé, vagyis átélhetővé, könnyen felfoghatóvá. Bakfark ezért ír arról is, hogy az isteni dolgok megismerésének kulcsa a zene ereje, amely lelkünkbe/szellemünkbe hatolva, megvilágosít bennünket. Márpedig ez csak azért lehetséges, mert a jól megkomponált zene magának Istennek a lenyomata. Ahogy a teremtett világ is magát Istent tükrözi, aki az anyagi világot mintegy saját *translatió*jaként a matematika isteni arányai alapján alkotta meg, úgy az emberi zene is erre rezonál, hiszen ugyanazon szabályszerűségek szerint szólal meg, amely szabályszerűségek alapján épül fel a teremtett világ is. A kozmosz részei tehát úgy aránylanak egymáshoz, ahogy egy jól megkomponált dallam hangjai egymáshoz. Ez pedig a füleken keresztül a lélekbe jutva, felébreszti az emberben mindennek az isteni tudását.

Amikor Bakfark kicsit lejjebb azt írja, hogy lelkünk *musicum instrumentum*, akkor arra utal, hogy miként a lelkünk is bizonyos számítások szerinti részekből van összerakva, úgy egy hangszert is hasonlóképp kell összeállítani részeinek egymáshoz való megfelelően arányos felépítésével. Egy rosszul összerakott hangszer, vagyis amelyik nem tükrözi a világ teremtésekor használt számszerűségeket, az hamisan, vagy legalábbis recsegve, csúnyán fog szólni. A lélek mint a világlélek nyúlványa vagy része természetesen jól lett összerakva, hiszen maga a démiurgosz szerkesztette egybe, így pedig a jól csengő hangszernek is ez kell, hogy a mintája legyen.

Ha belenézünk Ficino *Timaiosz*-kommentárjába,¹⁰ akkor – anélkül, hogy terjedelmi okok miatt részletezhetnénk a szöveget – az is elég, ha csupán felsoroljuk a címeket, kiemelve belőlük néhány gondolatot, mert ez Bakfark előszavának direkt vagy indirekt

⁹ Részletesebben, kottapéldákkal is lásd Molnár Dávid, „Az univerzum működésének platonikus „húrelmélete”: A sors és gondviselés akusztikája Marsilio Ficinónál,” in Barcsi Tamás, Hrubai Attila, és Weiss János, szerk., *A művészet mint emlékezet és diagnózis* (Budapest: Áron, 2020), 36–62.

¹⁰ Az 1546-os bázeli kiadást használtam: *Omnia divini Platonis opera*, trans. Marsilio Ficino (Basileae: In officina Frobeniana, 1546), 672–734.

forrása. A következő releváns címekkel és ezek kifejtéseivel találkozhatunk: „A lélek összetételéről, és hogy mi az az öt összetevő, amiből áll” (Cap. XXVII. *De compositione animae, et quod per quinarium in ea componenda opportune proceditur*); „A lélek miért hasonlít valami összetett dologhoz és a zenei harmóniához?” (Cap. XXVIII. *Cur anima rei compositae comparatur, cur consonantiae musicae?*); „A propozíciók és arányok viszonya a püthagoraszai és platóni zenéhez” (Cap. XXIX. *Propositiones et proportiones ad musicam Pythagoricam et Platoniam pertinentes*); „Mivel a zenei konszonanciákban az egy (egység) a sokból (sokféleségből) jön létre, hogyan definiálható a konszonancia?” (Cap. XXX. *Quod in musicis consonantiis unum ex multis efficitur, per quod consonantia definitur*); „Milyen arányokból milyen konszonanciák jöhetnek létre?” (Cap. XXXI. *Quae consonantiae ex quibus proportionibus oriuntur*); „A lélek harmonikus összetételéről” (Cap. XXXII. *De harmonica animae compositione*); „A harmonikus számok összefoglalása, amely a lélek összetételét meghatározza” (Cap. XXXIII. *Summa numerorum harmonicorum ad compositionem animae conducentium*); „Platón a szférák intervallumain keresztül a lélek részei közötti intervallumokat keresi” (Cap. XXXIII. *Per intervalla sphaerarum Plato intervalla rationum inter animae partes aucupatur*).¹¹

A következő példák pedig Ficino kommentárjában olvashatók, amikre pontosan rezonál Bakfark szövege. A kommentár 28. fejezete szerint a lélek nem lenne képes felismerni a zenei, vagyis eleven összhangot (*consonantia musica quasi viva*) a világban, ha nem lenne maga is ezen konszonancia alapján megalkotva. A világlélek ugyanazon arányait tartalmazza minden emberi lélek is. Az egész világot minden létezővel együtt azok a zenei arányszámok tartják fent, amelyek – miként Ficino fogalmaz – valójában nem is matematikai számok, hanem inkább a számok ideális egymáshoz való metafizikai viszonyulási rendszere (*numeris inquam non mathematicis accidentibus, ut quidam calumniatur, sed idealibus numerorum metaphysicisque rationibus constitutam*).¹² Bakfark nem véletlenül nevezi tehát a lelket hangszernek.

Szintén a Ficino-féle kommentár 28. fejezetéhez kapcsolódik a platonikus furor-elmélet kulcsgondolatára utaló másik szövegrész is az előszó elején, amely a zene lélekre gyakorolt különleges hatásáról ír. Vagyis Apolló az énekkel és különösen a zene dallamával (*Apollineus cantus apprime musicus*) sokkal inkább magával ragadja a lelket, mint ahogy Bacchus szokta az ízlelést a borral, vagy Vénusz az érintést buja dörzsöléssel (*proculdubio*

¹¹ Ficino, *Omnia divini Platonis opera*, 685–95.

¹² *Ibid.*, 687. Egy – témánkhoz vágó – bekezdéssel több olvasható az 1496-os firenzei kiadásban, azonban ezt nem találtam meg, csak az angol fordítását: Marsilio Ficino and Arthur Farndell, *All Things Natural: Ficino on Plato's Timaeus*, trans. Arthur Farndell, notes Peter Blumsom (London: Shephard-Walwyn, 2010), 53.

cognosceremus Apollinem multo magis animum rapere melodia, quam vel Bacchus vino gustum, vel Venus pruritu tactum soleat occupare).¹³ A másik – a *Timaios*nál sokkal fontosabb – platóni dialógus az *Ión*(a *Phaidros*és *Lakom*mellett). Innen csak egy részt szeretnék kiemelni a sok közül, amely a lélek behangolásáról szól a költői furor (*furor poeticus*) segítségével.¹⁴

Először zenei hangokkal felserkenti (*suscitat*) a lélek fásult részeit. Aztán harmonikus kellellemelcsillapítja (*mulcet*) a háborgó részeket, és végül a lélek különböző diszsonáns részeinek konzonanciáján keresztül elúzi az összeférhetetlenséget (*discordia*)és összehangolja (*temperat*) a lélek ezen egymástól különböző részeit. Vagyis lefordítva mindezt a zene nyelvére: a zsiabbadt, kába lélekrészeket a megfelelő dallammal lehet felélénkíteni, feltámasztani, míg a háborgó és zavarodott részeket zenei akkordokkal lehet megnyugtatni, lecsillapítani.¹⁵

Tehát a kábult részek felserkentésével és a háborgó részek lenyugtatásával nemcsak saját maguk ideális állapotát találják meg, hanem egymáshoz való ideális viszonyulásukat is: behangolva találják meg a helyüket. Ha mindezt Bakfark lantjának metaforájával próbáljuk elképzelni, akkor a megpengetett hangok a fizika törvényeinek megfelelően „mozdulnak meg”, hiszen a nyugalmi helyzet csendjéből mint bágyadt petyhüdségből rezonanciájuk tényleg felemeli, felébreszti őket. A felébredt hangok/lelkek/lélekrészek sorrendje adja a dallamot, vagyis a hangok/lelkek/lélekrészek diakrón irányát. Ugyanezen megpengetett hangok szinkrón felcsendülései lennének a lant akkordjai, amelyek a hangok összcscengései, együtt rezgése miatt tényleg inkább a nyugalomra törekvés állapotának képzetét ébresztik fel a hallgatóban: a lelkek/lélekrészek szinkrón, harmonikus együtt zengését. A különböző vastagságú és feszítettségu húrokat viszont jól be is kell hangolni ahhoz, hogy dallam és akkord tisztán szólaljon meg. Ez a temperálás oldja fel a

¹³ Ficino, *Omnia divini Platonis*, 687.

¹⁴ „Poetico ergo furore in primis opus est, qui per musicos tonos quae torpent suscitetur, per harmoniacam suavitate quae turbantur mulceatur, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam variasque partes animi temperet.” (Ficino Marsilio, *Commentaries on Plato: Phaedrus and Ion*, ed. and trans. Michael J. B. Allen [Cambridge / London: Harvard University Press, 2008], 196–98.) Ehhez lásd még Allen, „The Soul as Rhapsode: Marsilio Ficino’s Interpretation of Plato’s »Ion«,” in John W. O’Malley et al., eds., *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation* (Leiden / New York / Köln: Brill, 1993), 125–48.

¹⁵ Bakfark a Nagy Sándorról szóló részben hasonlót ír a „melódiáról”. Miután a dallam felserkenti (*excitat*) a lélek veleszületett erejét, ez a feltámasztó erő nem felzaklatja, hanem lenyugtatja (*residit*) magát Sándort is. Platón a ritmust is megemlíti, mint a zenének olyan részét, amely a lelki egyensúlyért felelős (*Állam* 522a–b).

húrok különbségeinek látszólagos összeférhetetlenségét.¹⁶ Maga a behangolás pedig a három lélekrészhez – a racionálishoz, szenzitívhez és irracionálishoz – kapcsolódó három erő (*virtus*) segítségével történik. A lélekrészek közül a racionális a szellemhez (*mens*), az irracionális pedig a testhez kapcsolódik. A kettő közt elhelyezkedő szenzitív lélekrész hat *conditio* megfelelő, vagyis zenei szabályok szerinti keveredésével hangolódik be, „ahogy Platón mondja, a zenei modusoknak megfelelően.”¹⁷

Azelragadtatottság és megismerés platonikus fogalmain keresztül végül érdemes lehet röviden a fantázia zenei műfajával is foglalkozni, amellyel Bakfark krakkói könyve is kezdődik. A 16–17. században a legelőkelőbb zenei műfajként van számontartva, még-hozzá alapvetően virtuóz improvizatív és viszonylag kötetlen – szöveghez és hangulathoz nem béklyózott – jellege miatt.¹⁸ A spanyol kortárs vihuela játékos, Luis de Milán (ca. 1500–ca. 1561) definícióját szokás idézni a műfajjal kapcsolatban, aki szerint a *fantasia* a „képzeletből és a művet megalkotó zeneszerző technikai képességeiből” születik meg.¹⁹ Azt is világossá teszi, hogy egy improvizáció későbbi leírásáról van szó, de van, hogy egyszerűen

¹⁶ Jó példa lehet erre a lantkönyv harmadik fantáziája (3r–5r), amely egy ereszkedő dallammal és díszítéssel rázza fel a hallgatót, hogy aztán a harmadik ütemtől újra és újra akkordokkal le is csillapítsa a túlságosan egzaltált lelkeket. Benkő Dániel előadásában „The Krakow Lute Book Fantasia VII á 4,” YouTube-videó, 7:17, „Dániel Benkő – téma” feltöltése, 2016. február 15, <https://youtu.be/nbxLbsTMUw0>. Bakfark fantáziáiról lásd Gombosi, *Bakfark Bálint*, 48–69.

¹⁷ Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, trans. Michael J. B. Allen, lat. text ed. James Hankins and William Bowen, vol. 5 (Cambridge / London: Harvard University Press, 2005), 60–3 (15.4.5).

¹⁸ Bakfark működésénél kicsit későbbi definíció Thomas Morleytől (1557–1602) 1596-ból: „The most principall and chiefest kind of musicke which is made without a dittie is the fantasie, that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he lift, making either much or little of it according as shal seem best in his own conceit. In this may more art be shewn then in any other musicke, because the composer is tied to nothing but that he may adde, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will bear any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the ayre and leaving the key, which in fantavie may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discordes, quick motions, flow motions, proportions, and what you list. Likewise, this kind of musicke is with them who practise instruments of parts in greatest use: but for voices it is but sildom used.” (Csak az 1711-es kiadását találtam meg: Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* [London: William Randall, 1771], 206.) Lásd még Christopher Simpsonnál (ca. 1604–1669), igaz, már az improvizatív szólóhangszernél kötöttebb kamarazenei értelemben, aki „chief and most excellent” zenei formának tartotta a fantáziát. Jonathan P. Wainwright, „England, ii: 1603–1642,” in James Haar, ed., *European Music, 1520–1642* (Woodbridge: Boydell, 2006), 511.

¹⁹ Todd M. Bergerding and Louise K. Stein, „Spain, i: 1530–1600,” in Haar, *European Music*, 452–53; Victor Coelho and Keith Polk, „Instrumental Music,” in Haar, *European Music*, 548. Lásd még ugyanitt a szintén vihuelás Alonso Mudarrát (ca. 1510–1580), akitől az első gitárra írt kompozíció is fennmaradtak.

az improvizációt jelenti.²⁰ (Anélkül, hogy túlságosan belemagyaráznék valamit a fantázia műfajába, csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az a fajta elragadtatottság, furor, amiről korábban szó volt, az improvizatív műfajoknak inkább sajátja, mint a minden részletében megkomponált daraboknak.)

És most ezzel kapcsolatban térjünk vissza Ficinóhoz, akinél a platonikus értelemben vett *phantasiak* kulcsszerepet kap az evilági és isteni dolgok megismerésében is.²¹ Nagyon röviden összefoglalva: a *phantasia* nem valamiféle képzelgés, képzelődés, hanem olyan képesség, amellyel a lélek megismerheti a dolgok valódi természetét. Ficino szerint²² a valódi megértés folyamata akkor kezdődik el, amikor az érzékszerveken keresztül a lélekbe jutott benyomástól működésbe lép a fantázia, amely szikraként villantja fel a külső világ érzékszervi benyomásának a szellem mélyén elrejtett ideális mintáját. A fantázia segít ráismerni az ideálshoz képest mindenképpen torz érzéki benyomás valódi, eredeti mintájára, tulajdonképpen magára a valóságra. Ezért van aztán az is, hogy a fantáziaképek közelebb állnak a valósághoz, mint az érzékszervek által közvetített benyomások. Egy másik helyen azt olvashatjuk, hogy az emberi léleknek három ereje (*virtus*) van, amellyel a világot megismerheti: az érzékek, a fantázia és az értelem (*intellectus*). Ez kicsit hasonlít a fent említett hang, akkord és hangolás metaforához. Ugyanis az érzékszerveinkkel részekként felfogott érzéki világot a fantázia már rendszerezni is képes a lélekben hordozott ideaképek alapján úgy, hogy az érzéki világ részeihez hasonló, de sokkal tisztább képeket fogan (*concipit*) saját magában. Ám mindezek után végül is az értelmünk lesz az, amely a rendszerezett részeket (halmazokat?) képes lesz egymással összhangba, egységbe hozni, mert olyan univerzális, racionális elveket is meglát, amiket a fantázia nem vesz észre.²³ Ficino egy másik megfogalmazása szerint: a *phantasia* nem más, mint a lélek figyelme (*animadversio*) az érzékszerveken keresztül a *spiritus*ba nyomódott képek – és nyilván

²⁰ C. Hubert H. Parry, „Fantasia,” in George Grove, ed., *A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450–1880)*, vol. 1, (New York: Cambridge University Press, 2009), 503; Blanche Gangwere, *Music History during the Renaissance Period, 1520–1550: A Documented Chronology* (Westport: Praeger, 2004), 457–58.

²¹ Itt érdemes megemlíteni, hogy az Orpheusznak is nevezett Ficino pengetős hangszerével előadott improvizációival a zeneileg művelt közönséget is elbűvölte. Ennek összefoglalását lásd: Molnár, „Az univerzum működésének,” 52–3.

²² Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, trans. Michael J. B. Allen, lat. text ed. James Hankins and William Bowen vol. 4 (Cambridge / London: Harvard University Press, 2004), 26–7 (12.2.2).

²³ Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, trans. Michael J. B. Allen and John Warden, lat. text ed. James Hankins and William Bowen, vol. 1 (Cambridge / London: Harvard University Press, 2001), 154–55 (2.9.6); Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, trans. Michael J. B. Allen and John Warden, lat. text ed. James Hankins and William Bowen vol. 2 (Cambridge / London: Harvard University Press, 2002), 270–71 (8.1.7).

minden más érzéki benyomás – iránt.²⁴ Máshol pedig a fantáziát „belső érzékelésnek” (*sensus interior*) hívja, mert ennek segítségével érzékeljük és ismerjük meg a dolgok valódi természetét.²⁵ Aztán ugyanebben a művében azt is írja, hogy a fantázia és az érzékek egymás testvérei,²⁶ vagy egymás barátai (*sensuum amica*).²⁷

Nem szeretném azt sugallni, hogy mindez tudatos lett volna Bakfarknál, inkább csak arra mutattam rá, hogy egy zárt eszmerendszer (jelen esetben a platonizmus) fogalmai – még akkor is, ha a szerző csupán a korszellem populáris divatjának engedelmeskedett – saját tehetetlenségi erejüknél fogva is képesek konzekvensen illeszkedni egy autentikus, tradicionális elméleti keretbe. A kései értelmező pedig – még ha csak a hermeneutikai játék kedvéért is – akár össze is kapcsolhatja az első pillantásra észrevétlen, homályos fogalmakat. Így lesz aztán a fantázia zenei műfaján keresztül Bakfark krakkói kiadásának négy darabja az ismeretelméleti praxis útja, amely nem más, mint a Platón és Ficinót felidéző teoretikus előszó praktikus folytatása, egyfajta ismeretelméleti példatár. De hogy ez mennyiben nevezhető platonizmusnak, döntse el maga az ünnepelet: Boldog szülinapot!

A BAKFARK-ELŐSZÓ (FORD. M. D.):²⁸

Bakfark krakkói előszavának fordítását és eredeti szövegét majdnem teljes egészében közlöm (mai központozással, javítva az 1935-ös kiadás elütéseit). A magyar fordítás megfelelő részein lábjegyzetben jelzem, hogy melyik Platón-rész gondolatmenetére rímel. Minden ilyen jelzésnél érdemes hozzáolvasni Ficino kommentárját is, amely egy sokszor részletesebb és világosabb összefoglalása Platón szövegrészletének, és így talán Bakfark gondolatmenetének is.

Hogy mily nagy az összhang és hasonlóság lelkünk és a harmonikus zene között, leghatalmasabb király, mindenki jól tudja. Hiszen bárki megtapasztalhatja magában, hogy semmi más nem befolyásolja, sőt gyönyörködteti jobban lelkünket, mint a zenei összhang. Mert ez a lelkeket olyannyira magával ragadja, és ahová csak akarod, az öröm szerzőjeként és teremtőjeként – amelyből az embernek szinte az egész élete és az élet érdemesebb része áll – odafordítja. A dicső régiek kivételes bölcsességgel írtak erről. Ugyanis a legtiszteletreméltóbb Szókratész, az isteni Platón és a bölcs Püthagorasz is felettebb

²⁴ Uo., 234–35 (7.6.1).

²⁵ Uo., 130–31 (6.2.3).

²⁶ Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, trans. Michael J. B. Allen and John Warden, lat. text ed. James Hankins and William Bowen, vol. 3 (Cambridge / London: Harvard University Press, 2003), 234–237 (11.3.21).

²⁷ Uo., 16–9 (9.3.2).

²⁸ Bakfarcus, *Harmoniarum musicarum*, A2r–A3v. A latin szöveget, néhol pontatlanul, közölte Gombosi, *Bakfark Bálint*, 20–2.

ünnepelték a zenét, és úgy vélték, hogy az az isteni dolgok megismerésének a része. Azt is vallották, hogy a legfőbb erudíció a húroknak és hangoknak az összhangjában áll. Sőt azt is mondták, hogy mivel az isteni zene ereje és erénye behatol szellemünkbe, az így felragyog az isteni bölcsesség sugárától. Sőt még helyesebben azt állítják, hogy lelkünk nem más, mint magukból a számokból megalkotott olyan hangszer, melyekből az összhang és a különbözők egysége származik, és amelyből hihetetlen gyönyörűség terem. Ezen számításoktól vezérelve született meg a legősibb időkben a zene is, amely így a lelkek teremtésének eredetét is magyarázza.

A világ kezdetétől fogva oly sokan voltak, akik gyönyörködtek a zenében, és ahogy a Szentírás is tanúsítja – épp úgy, ahogy a profán, de még inkább szent antik írások is tanítják – a derék emberek ezt minden évszázadban nagy becsben tartották. [A2v] Akik valóban megtapasztalták, hogy a zene erejétől szellemük a magasból Istenhez ragadtatott, akit mint mindennek az alkotóját, és minden jó forrását tapasztalták meg, és hálaadó dicséreteket, himnuszokat, valamint dalokat adtak elő a szellem felindultságának örömeiben, azok a dicséreteknek ezzel a fajtájával magát a fenséges istenséget ünnepelték. Pont, ahogy az Istentől adatott nép szigorú és nevezetes vezére Mózes énekelte a hatalmas Istennek az egyiptomi király elleni legboldogabb győzelmi himnuszát. De maga a legyőzhetetlen Dávid király is, aki Istent ünnepelve dicsőítő dalokat játszott, és azt különféle finom zeneszerszámokkal elegyítette, hogy azok az énekesek és zoltározők szívét még inkább megindítsák, és mélyebben behatoljanak magába az isteni természetbe is.

Mivel tényleg úgy érezzük, hogy a dicséretekben a zene gyönyörködteti az isteni fenséget, azon sem kell csodálkozni, hogy ez magukat az embereket is olyannyira elragadja, és hogy ettől oly önkívületbe esnek, hogy emellett minden más gyönyört semmibe vesznek és megvetnek. Jól ismert és figyelemreméltó, amit Nagy Sándornak a zene iránti vonzalmáról mondanak, aki habár büszkén az egész világ meghódítójaként akart tetszelegni, mégsem indult csatába soha anélkül, hogy zenésze ne játszott volna valamilyen melódiát, amely a lélek beléplántált erejét felkeltve lenyugtatta és lecsillapította. De a hárfa hangjától még a gonosz lelkek is megszelídülnek, ahogy Saul szelleméről is olvasható: ahányszor csak a fiatal hárfás megszólaltatta hárfáját, az elcsendesedett. Ezen okok miatt a régi költők úgy képzeltek, hogy a lant orpheuszi dallama magukat a hegyeket és a magas fákat is megmozgatta.²⁹ Amphiónról is azt mondják, hogy Théba városát hangszerének hangjával köveket mozgatva építette fel.

Hogy mindazt ne legyen oly nehéz felfogni, óh, legkegyelmesebb Király, amit a költők képzeletükkel törekedve igyekeztek megmutatni a zene erejéről és hatásáról, végül – tanítva és meggyőzve őket – mesékbe csomagolva osztották meg az emberekkel. Mert egyedül a zene képes a vad lelkeket meglágyítani és emberibbé formálni, a kőszívűeket lágygá és puhává változtatni, a gyásztól szomorúakat és letaglózottakat vidámmá és örömtelivé tenni.³⁰ Mert melyik másik művészet képes a különféle, oly gyakran fáradsá-

²⁹ Lásd a *cithara* és *lyra* elsőbbségét a sokhúrú hangszerekkel és fuvalával szemben Platón ideális államában (*Állam* 399d)

³⁰ Lásd például *uo.*, 410d–411b, 412a.

gos foglalatosságukban, valamint gondoktól borongó és búsuló lelkeket felfrissíteni, ha nem ez?³¹ Mondom, csupán ez űzi és kergeti el a szomorú gondolatokat a lélekből, ez vidámítja fel a szellemet, frissíti fel a lelket, hoz boldogságot, és végül teremti meg a legboldogabb életet.³² Ebbe a vigaszba menekülnek a fejedelmek és királyok, és még inkább a szabad polgárok. A legősibb költők is emlékeztetnek, hogy ettől még maguk az istenek is el voltak ragadtatva.

Hogy tisztán értsük, nincs olyan ember, aki ezt ne a legnagyobb kedvvel akarná, és születésétől fogva ne tenné őt boldoggá, ha ezzel a tehetséggel bír. Pedig az elmúlt évszázadokban ez bizony szinte elveszett, és oly barbárrá lett, hogy csak kellemetlenül és csiszolatlanul tudott zengeni. [A3r] De mivel művészei hittel gyakoroltak, ennek végül a mi korunkban lett meg a foganatja, és a zene művészete a feledésből vissza lett csalogatva, hogy most számunkra még kellemesebben és gyönyörködtetőbb módon csendüljön fel, olyannyira, hogy a zene felemelkedése és gyakorlása a fejedelmek méltó tetszését is elnyerte.

X. Leó megértette a kíséret, a díszítés és a zene művészetét, és magas méltóságba jutatta. A zenészeket rendkívüli mértékben megbecsülte és fel is karolta, a zene professzorainak kedvezve (amilyen bőkezűen adakozó férfiú volt) az adományozás minden fajtájával jutalmazta őket oly mértékben, hogy semmikor máskor nem virágozott jobban ez a művészet. Így ez a kor számos kiválóságot termelt, akik nemcsak a művészet jeles emlékműveit hagyták maguk után, de emellé bőséges ajándékokat is nyertek. Én fiatalon ezeknek a nyomdokain csüngve szakadatlan tanulással és munkával korom minden idejét felemésztettem e művészet gyakorlásában és finomításában (miként te legkegyelmesebb Király is tanúja lehetsz ennek), kiváltképp a te kegyedből, amit úgy tűnik, elnyertem, hogy ebben a művészetben a legkiválóbbak között lehessenek (már ami a húrok pengetését illeti), amit ha nem is értem el, (és amit oly sok izzadsággal gyakoroltam) de legalább megmutattam azt a módot és utat, amelyet mások serényen követhetnek. Ezen okok miatt komponáltam meg e dalokat, dallamokat és másokat a lant hangjára, Te hozám oly gyakran kegyelmes Király, amikor buzdítani tudtál, vagy serkenteni is akartál, hogy ezeket nyilvánossá tegyem, és akinek bizony nem engedhetem meg, hogy ne engedelmeskedjek, mely – hogy ne mondjam! – istentelenség és szemtelenség lenne.³³

³¹ Például Platón, *Államférfi* 268b.

³² Platón a *Lakhész*-ben (188c–e) a zenei harmónia és az erényes élet közötti párhuzamot említi meg.

³³ „Quanta sit inter animum nostrum et Harmonicam Musicam convenientia, Rex potentissime, quantaque proportio, nemo est qui ignoret. Quisque enim in seipso experitur, nulla re alia animos nostros magis affici, magisque oblectari, quam Musices concentu. Adeo enim rapiuntur animi, et quocumque volueris flectuntur, ut illum authorem ac effectricem laeticiae, in qua hominis vita fere tota, ac melior etiam vitae pars consistit. Veteres singulari sapientia ornati tradidere: nempse gravissimus Socrates, divinus Plato, et sapiens Pithagoras, qui adeo Musicam celebrarunt, ut illum cum divinarum rerum cognitione coniunctam censerent, summamque etiam eruditionem in nervorum vocatione concentibus sitam esse testarentur. Adeo ut dixerint, quod simul atque mentem nostram, divinae Musices vis, ac virtus penetrarit, illum mox divinae sapientiae splendore fore irradiatam. Imo affirmarunt animum nostrum, nihil aliud esse, quam Musicum instru-

mentum, numeris ipsis confectum, ex quibus oriatur illa concinnitas, et disparium unitas, quae incredibilem parit oblectationem. Unde antiquissimam hac ratione Musicam ipsam duxerunt: quod cum animorum creatione suam quoque originem traheret: et ab ipso mundi exordio fuisse per multos, qui Musica sese oblectarent, sacrae testantur Literae, fuisseque magno in precio habitam, a praeclaris in omni saeculo viris, et prophana ipsa antiquorum scripta, nedum sacra tradunt. [A2v] Qui sane cum experirentur, quod vi Musices mentes eorum ad Deum, quem omnium Conditorem, et bonorum omnium fontem agnoscebant, altius raperentur, et gratiores fore laudes, et Hymnos ac Cantiones eorum, quae alacriori mentis agitatione (quae quidem Musices virtute fiebat) arbitrarentur, hoc laudum genere divinum numen est celebratum. Ut hac ratione adductus inclytus populi Dei imperator Moses, pro insigni eius in Aegyptium Regem victoria Paeana laetissimum praepotenti Deo decantavit. Et rex ipse invictissimus David, divinas celebrari laudes instituerit, variis ac illis quidem elegantibus Musices instrumentis permixtas, ut et canentiumque ac psallentium corda magis afficerentur, et Dei ipsius naturam altius penetrarent. Quo sit ut si re ipsa sentiamus Maiestatem Dei in laudibus sese Musica oblectasse, mirum nobis videri non debet, homines ipsos adeo rapi, adeo extra se ferri, ut prae hac una reliquas omnes voluptates pro nihilo ducant, et contemnunt. Notissimum est illud ac singulare, quod de Alexandri Magni erga Musicam affectu, dicitur, qui licet superbus orbis domitor videri vellet, ac severus, tamen ad arma nunquam nisi Musico suo melodiam resonante sese accingebat, et vim animi innatam excitabat, et illo remittente, residebat. Sed quid homines dico, mali etiam spiritus dicuntur sono Cytharae mitiores facti, ut de Saulis spiritu legitur: quoties Cytharam tetigisset adolescens Cytharoedus, quod ille quiesceret. Quibus de causis adducti veteres Poetae finxerunt Orphea lyrae modulatione montes ipsos, arboresque proceras post se traxisse; et Amphionem ferunt, in Thebarum urbis structura saxa testudinis sono flexisse. Ut non difficile sit perspicere, Rex clementissime, quo Poetarum fictiones tenderent: nempe ut quanta sit, in capiendis hominibus, et flectendis, vis et efficacia Musices ostenderent, fabularum involucris id tradidere. Nam haec sola pectora agrestia mollire, et humaniora reddere potuit, et saxea corda in mollia, et mitia vertere, tristia et moerore oppressa, laeta atque iucunda efficere. Nam quae ulla ars alia animos persaepe variis ac permolestis occupationibus, iamque nubibus opertos ac confectos recreare potest, hac una excepta? Haec inquam sola, tristes animi cogitationes fugat, et expellit, mentes exhilarat, animos recreat, laeticiam affert, vitam denique iucundissimam efficit. Ad huius solatium confugiunt Principes ac Reges, nedum privati Cives. Hac etiam oblectatos fuisse ipsos Deos, Poetae antiquissimi commemorant: ut plane perspiciamus, nullum esse hominum genus, quod non hoc oblectationis genere, modo facultas adfuerit, libentissime uti vellet. Quae sane cum superioribus saeculis esset fere deperdita, et in hac quoque partem barbaries grassata fuisset, ut nihil nisi insuave et incultum canerent, [A3r] et fidibus tangerent huiusmodi artifices, hac nostra aetate effectum est, ut etiam ars Musica fere ab inferis revocata, et suavior, ac etiam iucundior nobis moduletur, quam sane Musices excitationem, et industriam, Principum favori acceptam ferri par est. Nam Leone decimo tantum et accessionis, et ornamenti accepit haec Musices ars, ut eam ad summum ille fastigium perduxerit. Summopere enim Musicos ornavit, et complexus est, illis favit, et omni liberalitatis genere (ut erat Vir ad largiendum propensissimus) Musices professores ita est prosecutus, ut nullo unquam tempore, ars haec magis flourerit; ut multos illa aetas praestantissimos protulerit, qui praeclara etiam artis monumenta post se reliquerunt, et etiam amplissima sunt munera consecuti. Horum ego tum adolescens vestigiis adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda, et exornanda hac arte (ut tu serenissime Rex mihi es testis) contrivi, et frequenti studio ac labore, praesertimque tuo favore, videor mihi consecutus, ut quid in hac arte (quoad concentum testudinis attinet) praestantissimi sit, si non sum consecutus, (quod certe plurimo sudore conatus sum) at saltem modum ac viam, ut alii consequerentur sedulo praemostravi. Et cum hac de causa aliquas cantiones, melodias, et alia testudinis sono exprimenda composuerim, Tu Rex clementissime me persaepe, cum iubere posses, hortari maluisti, ut eas in lucem ederem, cui sane voto non obtemperare, impium, ne dicam protervum esset."

APÁK ÉS FIÚK – CSALÁDTÖRTÉNETEK.

TÖRTÉNELMI TRAUMÁK ÉS EMLÉKEZÉS A KORTÁRS OSZTRÁK ÉS MAGYAR IRODALOMBAN

OROSZ MAGDOLNA

APAKÖNYV ÉS CSALÁDTÖRTÉNET: AZ EMLÉKEZÉS NARRATÍV VÁLTOZATAI A KORTÁRS IRODALOMBAN

A 20. század individuális és kollektív traumái, minden különbözőségük ellenére, sokféle megrázkódtatást okoztak az osztrák és a magyar társadalomban és kultúrában, ugyanakkor hasonló vonásokat is mutatnak, amelyek az irodalmi műfeldolgozásban is nyomon követhetők. A történelmi események, változások és zűrzavarok (az első világháború, az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása, a nemzetiszocializmus, illetve a Horthy-korszak, a holocaust és a második világháború utáni évek) hatalmas kihívások elé állították a kollektív és egyéni műfeldolgozást. E feldolgozás jegyében mindkét ország irodalmában sajátos formák, narratív technikák és műfajok jelentek meg, így például családtörténetek és „apakönyvek”, amelyek a „nagy” történelmet individuális történetekben reflektálják és egyúttal az emlékezés ellentmondásait is felmutatják.¹

A családtörténet és az apakönyv az ún. generációs irodalom vagy generációs regény változataként is felfogható, amelyek „elbeszélésükkel az egyéni, családi és nemzeti történelem összefonódásait”², valamint a kollektív és individuális identitás ambivalenciáit is felmutatják. Bár amint azt Eichenberg megállapítja, Aleida Assmann ellentétesnek tekinti az „apakönyvet” és a „családtörténetet”, mivel az első a „törést és a leszámolást”, a második ellenben „a kontinuitást és a megértés szándékát”³ tematizálja, mindkettőre a „geneológiai

¹ Ezekről a műfajokról vö. többek között Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (Berlin: Erich Schmidt, 2005); Michael Ostheimer, *Ungebetene Hinterlassenschaften: Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus* (Göttingen: V&R Unipress, 2013).

² Eichenberg szerint a „családtörténet” és az „apakönyv” a „generációs történet” két műfajaként fogható fel: Ariane Eichenberg, *Familie – Ich – Nation: Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane* (Göttingen: V&R unipress, 2009), 14.

³ Uo., 18; lásd ehhez még Aleida Assmann és Ute Frevert, szerk., *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999).

kapcsolat⁴ jellemző, amely összeköti a két (al)műfajt az emlékezés bennük megjelenő diszkurzusa alapján. Peter Henisch, Arno Geiger, Eva Menasse, valamint Esterházy Péter, Závada Pál és Grecsó Krisztián itt elemzendő művei igazolják „a családtörténettel való birkózás”⁵ e formái közötti kapcsolatot, amennyiben a családtörténetet – a „leszámolást” és a „folytonosságot” egyaránt témájukként bemutatva – főként az apafigurákra összpontosítva beszélnek el.

AZ EMLÉKEZÉS DISZKURZUSAI

OSZTRÁK GENERÁCIÓS REGÉNYEKBEN/ CSALÁDTÖRTÉNETEKBEN

A család és a családtagok szerepe „heterogén képet [...] mutat”,⁶ mivel ezekben a művekben fikcionalitás és faktualitás gyakorta összekapcsolódik és összekeveredik. Így „kreatív non-fikciós”⁷ szövegek jönnek létre, amelyek a személyes, individuális érintettséget (ön)-reflexióval kötik össze és az olvasótól is reflexív olvasást várnak el.

Peter Henisch családregegyei trilógiát alkotnak: a család egy-egy különböző tagjára összpontosítva a 20. századi osztrák történelem panorámáját mutatják fel, miközben a szerző „az ausztrofaszizmus és főként a nemzetiszocializmus elfeledett, de mégis jelenlévő múltja”⁸ felé fordul bennük. Az első könyv, az *Apám kicsi alakja* mintegy „a család történetét és az apa alakját vizsgálja meg”⁹ több nekifutásban: a regény 1975-ben jelent meg először, majd 1987-ben átdolgozott kiadásban, végül pedig 2003-ban az apa fotóival kiegészítve.¹⁰ Az ún. „dialogikus apakönyvek”¹¹ sorába tartozik, a szerző-fiú felveszi az apával

⁴ Lásd ehhez Mathias Brandstädter, *Folgeschäden: Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960 bis 2008. Bestimmung eines Genres* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010).

⁵ Uo., 24.

⁶ Ralf Gehrke, *Literarische Spurensuche: Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit* (Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1992), 56.

⁷ Dominika Borowicz, *Väter-Spuren-Suche. Auseinandersetzung mit der Vätergeneration in deutschsprachigen autobiographischen Texten von 1975 bis 2006* (Göttingen: V&R unipress 2013), 69.

⁸ Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken* (Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag, 2008), 155.

⁹ Brandstädter, *Folgeschäden*, 24. A szülők generációjával való szembenállásról lásd még Gehrke, *Literarische Spurensuche*.

¹⁰ Erich Hackl, „Zwischen Sein und Vorschein. Wiederbegegnung nach 30 Jahren: Peter Henischs Vater-Sohn-Roman »Die kleine Figur meines Vaters« – ein Versuch, die Anekdote aus dem Leben zu verbannen,” in Walter Grünzweig und Gerhard Fuchs, Hg., *Peter Henisch* (Graz: Literaturverlag Droschl, 2003), 165.

¹¹ Julian Reidy, *Vergessen, was Eltern sind: Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur* (Göttingen: V & R unipress, 2012), 179.

folytatott beszélgetéseit, és ezt a szöveget a fotográfus-apa képeivel egészíti ki.¹² „Kettéosztott szerzőség”¹³ jön így létre, amely az elbeszélő diszkurzusban explicit módon reflektálódik.

Walter Henisch életrajzát az osztrák történelem ellentmondásai határozták meg. (Elhallgatott) zsidó származása ellenére a nemzetiszocialista időkben és a második világháború alatt sikeres fotós, illetve haditudósító, majd a világháború után elismert sajtófotós lesz. Erkölcsi megfontolásokkal nem sokat törődik, „teljesen politikamentes ember”,¹⁴ aki visszavonul a kamerája mögé: „Én a háborút – valami effélet mondott az apám – elsősorban a fényképész szemszögéből néztem. Ugyanis egy fényképész szemszögéből a háború fölöttébb érdekes dolog. Persze egy fényképész szemszögéből jóformán minden fölöttébb érdekes, amit lencsevégre kapsz.”¹⁵ A kamera látószöge eltávolítja és tárgyyszerűsíti a történeteket és a látottakat: mindez a képalkotás, de ugyanakkor az elbeszélés szükség-szerű eljárása is. Az apa és a fia igen hasonló módon változtatnak mindent „műalkotássá”:

Ami Neked, papa, a kép, az nekem a szöveg. Itt van mindjárt ez a mostani helyzet, olykor mintha Téged is ugyanazzal a mélyhűtött szenvedéllyel figyelnék, ugyanazzal a KÖNYÖRTELEN KÍVÁNCSISÁGGAL, amiről Te beszéltél.¹⁶

Éppen e hasonlóság miatt nem történik „leszámolás az apával”,¹⁷ mert a fiú egyszerre érzi magát közel az apjához, de el is távolodik tőle: „Kedves papa, [...] nem, én nem akarok olyaná válni, amilyenné Te lettél. Én nem akarok olyan lenni, amilyen Te voltál, bár megértelek.”¹⁸

Az osztrák történelem illetén számbavétele során Walter Henisch életpályája jól tanúsítja, milyen ellentmondásosan érzékeli az osztrák társadalom a náci időkben, a világháborúban, a holocausttal szemben és a háború után tanúsított magatartását. Az elfojtott folytonosság az apa kitüntetése alkalmából rendezett ünnepség során mintegy jelképesen nyilvánul meg, amikor az apa második világháborús tevékenységét finoman elhall-

¹² Harris így értelmezi ezt a szöveg–kép együttest: „The revision of the text results in a work that not only describes a photographer and photographic practices [...], but also enacts complex image-text relationships within the pages of the work.” Stefanie Harris, „Dis-Orienting Photography: Making, Reading, Exhibiting Images in Peter Henisch’s *Die kleine Figur meines Vaters* (2003),” *Modern Austrian Literature* 40 (2007): 3.

¹³ Brandstädter, *Folgeschäden*, 178.

¹⁴ Joachim Schondorff, „Nachprüfung eines Vaterbildes,” in Grünzweig und Fuchs, *Peter Henisch*, 163.

¹⁵ Peter Henisch, *Apám kicsi alakja*, ford. Révai Gábor (Budapest: Littoria, 1993), 21.

¹⁶ Uo., 107.

¹⁷ Hackl, „Zwischen Sein und Vorschein,” 166.

¹⁸ Henisch, *Apám kicsi alakja*, 152.

gatják. Ez lerántja a leplet arról is, ahogyan a háború utáni osztrák társadalom nyilvánosága az erkölcsi problémákat és a bűnössége kérdéseit kezeli,¹⁹ de az elbeszélő is lemond minden „erőteljes moralizáló kritikáról.”²⁰

Henisch *Eine sehr kleine Frau* (Egy nagyon kis asszony) című regényében a fikció dominál; itt a nagymama alakjára összpontosítva „megy vissza a történelemben, [...] a család és Ausztria történetében egyaránt.”²¹ A történetet az én-elbeszélő Paul Spielmann, egy osztrák születésű író mondja el, aki sok Amerikában töltött év után visszatér Bécsbe, a szülővárosába, és itt elmerül az emlékeiben. Nagyanyjának, Martha Prinznek az élete az egész 20. századot átfogja, s „a korszak női tanúságtételének problematikus mivoltát”²² mutatja meg: a 19. század zsidó családban született, egy „botlás” következtében korán anyává lett,²³ s náci második férje, majd annak halála után az Anschluss miatt eltitkolja, sőt elfojtja valódi gyökereit. A férj mintegy „árjásítja”, és „bizonyos dokumentumok kiigazítása vagy újra kiállítása”,²⁴ valamint a meghalt férje párttársai segítségével az Anschluss után védelmet élvez. Viselkedése elfojtásra épül:

Az életnek mennie kellett tovább. Csakis ezért lehetett itt felelős. [...] Nem, mondta a nagymama. Hova gondolsz. Az anyád nem olyan volt. És az apád sem volt olyan, bár ő igen különleges karriert csinált. Sikerült túlélnie. Ha olyan a helyzet, mondta a nagymama, a túlélés a legfontosabb.²⁵

A háború után is ugyanúgy elfojtja a származását, a politikáról és a kortörténet problémáiról nem vesz tudomást. A mesei hangnem, amit akkor használ, amikor az életéről beszél az unokájának, ártalmatlan színben tünteti fel a történelem borzalmait, és semmilyen felelősségről nem vesz tudomást. A nagymama ily módon „a maga korlátozott, háziasan

¹⁹ Ily módon „Henisch regénye [...] a közvélemény tisztességtelen, elfojtásra alapozó történelemfelfogásával szembeállított provokatív értelmezésnek tekinthető”. (Reidy, *Vergessen, was Eltern sind*, 183.)

²⁰ Brandstädter, *Folgeschäden*, 175.

²¹ Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945*, 439.

²² Anna Rutka, „Es war einmal eine kleine Frau. Genealogische Erkundungen in Peter Henischs Großmutter-Roman *Eine sehr kleine Frau* (2007),” in Joanna Drynda, Hg., *Zwischen Aufbegehren und Anpassung: Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012), 187.

²³ A nagymama a fotográfus Walter Henisch anyja (lásd ehhez az *Apám kicsi alakja* című regényt, a trilógia első darabját).

²⁴ Peter Henisch, *Eine sehr kleine Frau* (Wien: Deuticke, 2007), 228. A regényből vett idézetek, mivel a mű magyar fordításban nem jelent meg, a saját fordításaim – *O. M.*

²⁵ Uo., 252–53.

privát látószögével²⁶ az osztrák társadalom második világháború utáni általános magatartását jeleníti meg. Csak egészen öregkorában akar kivándorolni Izraelbe, de halála megakadályozza utazását, s egyúttal önmagára találását is: mindez jelképesen érvényes az elbeszélte történet családi és társadalmi kontextusára is.

Az emlékezésnek szentelt könyvei sorát Henisch a saját korai gyermekkorát felidéző regénnyel folytatja. A 2016-ban megjelent *Suchbild mit Katze* (Macska a fókuszban) tények és fikció keveréke²⁷ és egyúttal „az önéletrajz megírásának a jegyzőkönyve is.”²⁸ A különféle perspektívák, idősíkok a család egyes alakjait idézik meg: az *Apám kicsi alakja* alapján megismert apa mint többféle politikai oldalt kiszolgáló sajtófotós jelenik meg; az *Eine sehr kleine Frauban* megrajzolt apai nagymama helyett itt az anya családja, a „Hasengasse-beli Jirku család”²⁹ kap nagyobb hangsúlyt, amelyben viszont a történelmi traumák ugyanúgy tovább élnek. A korábbi emlékek a háború utáni emlékképekkel bővülnek – felidéződik Ausztria megszállási övezetekre osztása, a szövetségi elnökválasztás, a hidegháború, a koreai háború, az atombomba és az államszerződés, amelynél az apa fotósként van jelen: „Tisztában volt vele, hogy ideológiailag kissé másként gondolkodott. De az esztétika hasonló volt, és ő fotós volt, aki ahhoz értett, hogyan változtassa képpé a dolgokat.”³⁰ Az elbeszélő távolságtartóan magyarázó kommentárjainak és emlékeinek együttese ironikus megvilágításba helyezi az elbeszélést, ami megakadályozza a kissé nosztalgikus hangvétel eluralkodását. A „fókuszálás” révén felidézett képeka gyerekkor és a történelem békülékeny hangvételű körképét rajzolják fel.

Két másik, 2005-ben megjelent könyv is családtörténeteket mesél el, de különböző perspektívákból. Arno Geiger a *Jól vagyunk* című regényében egy osztrák polgári család felbomlását „a tettes-ország látószögéből”³¹ mutatja meg. Eva Menasse *Vienna. Család ellen nincs orvosság* címet viselő, fikciós elemekkel átszőtt önéletrajzi családregegye „a

²⁶ Rutka, „Es war einmal eine kleine Frau,” 192.

²⁷ Lásd Walter Grünzweig, „»Suchbild mit Katze«: Möglichkeiten des Selbst,” *Der Standard*, 2016. September 30, <https://www.derstandard.at/story/2000045169926/suchbild-mit-katze-moeglichkeiten-des-selbst>.

²⁸ „N. N. Peter Henisch erinnert seine Kindheit als »Suchbild mit Katze«,” *Tiroler Tageszeitung*, 2016. September 26, <https://www.tt.com/artikel/12059907/peter-henisch-erinnert-seine-kindheit-als-suchbild-mit-katze>.

²⁹ Peter Henisch, *Suchbild mit Katze* (Wien: Deuticke, 2016), 187. A regényből vett idézetek, mivel a mű magyar fordításban nem jelent meg, a saját fordításaim – *Q. M.*

³⁰ Uo., 153.

³¹ Julia Freytag, „»Wer kennt Österreich?« Familiengeschichten erzählen,” in Inge Stephan und Alexandra Tacke, Hg., *NachBilder des Holocaust* (Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2007), 111.

shoah áldozatainak a perspektívájából meséli el egy német-osztrák zsidó és katolikus család történetét.³²

Arno Geiger regénye kiábrándult helyzetfelmérést nyújtva pásztázza végig nagyjából száz év osztrák történelmét egy „tisztos polgári” család³³ tagjainak szemszögéből. A szereplőkegyéni perspektíváját ugyanakkor auktoriális, többszörösen perszonalizált elbeszélő diszkurzus uralja.³⁴ Az egyes alakok visszatekintései egy-egy időpontra összpontosulnak: a jelenkor síkján Philipp Erlach 2001 áprilisa és júniusa között elhunyt nagyanyja villájának kitakarításával, a háztartás felszámolásával foglalkozik. Ebbe a síkba ágyazódik be a családi múlt egy-egy pillanatfelvétele: a nagymama, Alma Sterk 1982-ből és 1989-ből, „jelentkezik be”, férje, Richard Sterk 1938-ból és 1962-ből, a lányuk, Ingrid Sterk, aki Philipp anyja, 1955-ből és 1970-ből, az ő férje, Peter Erlach pedig 1945-ből és 1978-ból. Három generációt képviselnek, amelyek tagjaiként valamilyen módon mindannyian kudarcot vallottak: Alma, a nagymama a család érdekében feladta orvosi tanulmányait; Richard a háború után ugyan miniszter volt, de ironikusan láttatott banális okok miatt elmulasztotta az osztrák államszerződés aláírását. Fiukat, Ottót tizennégy éves korában a Hitlerjugend tagjaként a Bécsért folytatott utolsó harcokban lövik agyon, öntudatos lányuk, Ingrid orvos lesz, de boldogtalan házasságban él, s végül a Dunába fullad. Peter Erlach szintén a Hitlerjugend tagjaként harcolt a háború utolsó napjaiban, de aztán lerázza a múltját és sikertelen vállalkozóvá válik. Philipp nem tudja, mit kezdjen az életével, tulajdonképpen nem különösebben érdekli a családja, így „életének minden falán peremfigura” marad, „tulajdonképpen minden, amit csinál, lábjegyzetekből áll, amelyekhez hiányzik a szöveg.”³⁵

Nincs itt egyetlen kivételes alak sem, bár Geiger „összeköti [...] a nagy és a kis történelmet”,³⁶ de a szereplők alig vesznek tudomást a nagy történelemről, helyette a „családi veszteségek történetére”³⁷ koncentrálnak, kapcsolataikat a hallgatás uralja. A töredezettség nemcsak a családtörténetet jellemzi, hanem az osztrák történelmet is, sőt a történelmi

³² Freytag, „»Wer kennt Österreich?«.

³³ Lásd Erik Schilling, „Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne,” in Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte, Hg., *Poetologien des deutschsprachigen Gegenwartssromans* (Berlin / Boston: de Gruyter 2013), 176.

³⁴ Ezáltal a „szerzőséggel folytatott játék” tanúja lehet az olvasó, lásd erről Nagy Hajnalka, „Familien-Geschichte de/rekonstruiert: Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend,” in Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner, Hg., *Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur* (Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag, 2012), 102.

³⁵ Arno Geiger, *Jól vagyunk*, ford. Neményi Róza (Budapest: Európa, 2007), 306–7.

³⁶ Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945*, 437.

³⁷ Freytag, „»Wer kennt Österreich?«, 115.

események csak felületes részletekként jelennek meg. A Peter Erlach által kitalált, „Ki ismeri Ausztriát” című társasjáték, amelyet nem sikerül eladnia, olyan operettszerű országot mutat be, amely elfojtja a problémáit és a mulasztásait. A kudarc minden síkon meghatározóvá válik: Philipp Erlach, aki íróként nem tud érvényesülni, megsemmisíti a család történetének dokumentumait: „Ahová csak néz az ember, a lerakott dolgok egy alapanyaggá csomósodnak össze, olyan anyaggá, amely nemzedékeket vegyít össze besűrűsödött, összezsugorodott, színétől megfosztott családtörténeté.”³⁸ A regény nem akarja hiánytalanul rekonstruálni az egyéni és kollektív emlékezetet és identitást, hanem önreflexív módon utal az efféle vállalkozás szükségszerű hézagosságára és kérdéses voltára.

Eva Menasse *Vienna. Család ellen nincs orvosság* című regényében szintén több generáció van jelen. Bár egyes alakok, elsősorban az én-elbeszélő apja, „a regény titkos központja”³⁹ jobban előtérbe kerül, de időről időre más családtagok is előlépnek anekdotikusan felvillantott történeteikkel. A regényben elbeszélte történet „a 20. század családi történelmét és osztrák történelmét [...] a nemzetiszocializmus és a shoah kontextusában egyesíti.”⁴⁰ A családtagok identitásáról van itt szó, különféleképpen vagy ellentmondásosan értelmezhető identitásokról, „zsidó identitásról, jobban mondva: zsidó identitáshányról. Mert ebben a regény olyan családról szól, amelyik [...] félig ez, félig az, félig zsidó, félig nemzsidó.”⁴¹

A család és a női én-elbeszélő azonossága az unokák generációjának perspektívájából előadott történeteken keresztül formálódik: a női én-elbeszélő hallgatóként definiálja önmagát, amint magáról mondja, olyan „néző, aki mindig is voltam csupán.”⁴² Az apa, a nagyapa és a nagybácsi elbeszélései nyíltság, hallgatás, elhallgatás, elfojtás, felejtés sajátos keverékből állnak.⁴³ Az elfojtás bonyolult gépezete jön létre: „A legtöbb dolgot viszont évtizedekre elfelejtette, volt, amit örökre is, mert apám az élet kevésbé jól sikerült dolgait vilámgyorsan el szokta felejtani, vagy elmés viccet faragott belőlük.”⁴⁴ Hasonlóan jár el a nagy-

³⁸ Geiger, *Jól vagyunk*, 391.

³⁹ Nagy, „FamilienGeschichte de/rekonstruiert,” 90.

⁴⁰ Freytag, „»Wer kennt Österreich?«,” 111.

⁴¹ Ursula März, „Das Leben ist eine Anekdote. Das Debüt der Wiener Autorin Eva Menasse: Ein gekonnter Rückblick auf die Geschichte einer redseligen jüdischen Familie,” *Zeit Online*, 2005. März 3, https://www.zeit.de/2005/10/L-Menasse?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.

⁴² Eva Menasse, *Vienna: Család ellen nincs orvosság*, ford. Sarankó Márta (Budapest: Ab Ovo, 2009), 346.

⁴³ Ez nem csak az egyéni-családi síkon van így: „The family’s suppression of the Shoah past is paralleled by the official silence in Austria”. (Marja-Leena Hakkarainen, „Melange of Memories: Negotiating Transcultural Identities in Eva Menasse’s »Vienna«,” *Orbis Litterarum* 66 [2011]: 474.)

⁴⁴ Menasse, *Vienna*, 19.

apa is, amikor az „ebcédulát”⁴⁵ említi. Az áldozatok, tettesek és passzív tettestársak ellentmondásos viszonyát szemléletesen bizonyítja az a jelenet is, amikor a nagypapa az idősebbik fiával megtekinti a családjuk korábbi lakását, amelyet a hajdani focista Pepi Hermann az Anschluss után kisajátított, aki mindeközben azt állítja, „én nem voltam náci!”⁴⁶ De a világháború utáni Ausztriában a korábbi áldozatok is bagatellizálják a történeteket: „Ez az [...], hát mi értelme van visszakövetelni egy olyan lakást, amit aztán nem tud fenntartani az ember?”⁴⁷

Mindehhez az elbeszélő diszkurzus is hozzájárul, amely „megmutatja az elhallgatásról és bagatellizálásról kialakult kollektív egyetértést, és a szöveget [...] rabul ejti a bécsi társadalom panorámájával.”⁴⁸ Az elmesélt élmények és a megszépített emlékek mélyen rejlő traumákra utalhatnak: az apa távolléte a szüleitől, a nagybácsi háborús élményei, a pozícióvesztés és életmódváltoztatás a nagypapánál – mind sajátos identitásvesztés, amelyet a háború után a náci-múltját elhallgató és áldozati szerepet játszó Ausztriában csak ellentmondásosan tudnak újra felépíteni, „a különböző generációk emlékezeti tevékenysége”⁴⁹ végső soron félbeszakad.

A női én-elbeszélő a családi történetek újra elmesélésével maga is hozzájárul fennmaradásukhoz, de elfojtásukhoz is, végül azonban véget vet a családi történetmondásnak. Bátyja, aki történész, megtöri a kollektív hallgatást és elfojtást, én-elbeszélő húga pedig ugyanezt teszi a „családi háború kitöréséről”⁵⁰ beszámolva, amelyben a családtagok zsidó identitása áll a középpontban:

Amíg apám, anyám, a nagybátyám, Ka néni és a kis angol nő, családjunk ellentmondásainak és képtelenségeinek megtestesítői még éltek, bizonyítékképpen arra, hogy mi minden lehetséges, addig mi, gyerekek, a legjobb barátok és egy család tagjai tudtunk lenni. Ám amint ez a nemzedék kihalt, mint szomorú diadokhoszok küzdöttünk egymással az értelmezés felségjogáért, amelyre előttünk senkinek nem volt szüksége. Ezért ér hát itt véget vidám családom és az egész nagyszerű „em-em” története.⁵¹

Az utolsó fejezetben a nagypapa temetésekor az én-elbeszélő felvonultatja az egész szereplőgárdát, közeli és távolabbi családtagokat, szomszédokat, munkatársakat, a tenisz-

⁴⁵ Uo., 79.

⁴⁶ Uo., 87.

⁴⁷ Uo., 88.

⁴⁸ Freytag, „»Wer kennt Österreich?«,” 121.

⁴⁹ Martina Katrin Hamidouche, *Gedächtnis und Trauma im zeitgenössischen österreichischen Familienroman*, PhD-diss., Urbana, Illinois, 2011, 6.

⁵⁰ Menasse, *Vienna*, 338.

⁵¹ Menasse, *Vienna*, 350.

klubból való ismerősöket, bridzspartnereket – zsidókat és régi nácikat egyaránt, akiknek a hangja az állandóan ismételt történetekkel lassan elhal, és csak a női én-elbeszélő szólal meg, mintha ebben a pillanatban találna rá, megszabadítva magát az apa, nagypapa, nagybácsi férfiszólamától, a saját autonóm női hangjára.⁵²

AZ EMLÉKEZÉS DISZKURZUSAI MAGYAR CSALÁDTÖRTÉNETEKBE

A rendszerváltás utáni évtizedekben olyan művek is születtek a magyar irodalomban, amelyek az individuális és a „nagy” történelmet összekötik és egymásba olvasztják. Így ebben az esetben is beszélhetünk a „generációs regény és az „apakönyv” műfajának fellendüléséről, miáltal a magyar irodalom e vonatkozásban összevethető e műfajoknak a német nyelvű irodalomban bekövetkezett népszerűségével.

Esterházy Péter 2000-ben megjelent *Harmonia Cælestis* című műve két különböző részből áll: az első könyv tartalma 371 „Számozott mondat [...] az Esterházy család életéből”, a második pedig „Egy Esterházy család vallomása” címmel mintegy a vallomásirodalom hagyományába illeszkedik. Az első könyv számozott mondatai szabadon mozognak az időben és a történelemben, és nemcsak a családtörténet, hanem a magyar és európai történelem eseményeit, pillanatait és alakjait is felelevenítik. Széttartóságukat a minduntalan „édesapámnak” nevezett apa alakja részben megszünteti, mert ez a megjelölés összekapcsolja a magyar főúri rend több évszázados családjának férfitagjait, alakjuk így jelképesen-metaforikusan mintegy összeolvad:

Itt édesapám neve következik! – Ez a név álmodást jelent; magyar álmodást a pazarló gazdag emberről, a bugyellárisában két kézzel vájkáló úrról [...], akinek alakja szinte a népmeséből való. Jelentette a gazdag magyart... A magyar fantáziában az édesapám neve jelentette mindazt, ami a földön is mennyországággá teheti az életet...⁵³

Az így megrajzolt apafigura ugyanakkor nem megragadható, sokféle megjelenési formája van: „Édesapám – hol fényes vagyon várományosaként, hol annak már birtokosaként, [...] hol meg, ellenkezőleg, a nincstelenséggel viaskodva”⁵⁴, jegyzi meg róla az elbeszélő. Ily módon végső soron „szagatott panorámakép”⁵⁵ jön létre.

⁵² Lásd erről Daphne Seemann, „The Re-Construction and Deconstruction of a Family Narrative: Eva Menasse’s Vienna,” in Valerie Heffernan and Gillian Pye, eds., *Transitions: Emerging Women Writers in German-language Literature* (Amsterdam / New York: Rodopi, 2013), 49.

⁵³ Esterházy Péter, *Harmonia Cælestis* (Budapest: Magvető, 2000), 11.

⁵⁴ Uo., 229.

⁵⁵ Bombitz Attila, „Ein ungarischer Jahrhundertfamilienroman: Péter Esterházy’s *Harmonia cælestis*,” in Nagy Hajnalka und Werner Wintersteiner, Hg., *Immer wieder Familie: Familien- und Generationen-*

A regény második könyvében időrendben és nézőpontok között ide-oda ugrálva az elbeszélő családtörténetet mond el, amely, immár a 20. századra fókuszálva, a nagypapa, az apa és az elbeszélő generációját öleli fel. A (család-)történet⁵⁶ ironikus hangvétellel megidézett mozzanatait felemlítve az elbeszélő a múlt elfojtása, a (kollektív) amnézia ellen szólal meg, hogy legalább a szavaival visszahódítsa az emlékezetet és ezáltal a léte-zést, hiszen „[l]étezni annyi, mint múltat fabrikálni magunknak.”⁵⁷ Nemcsak a múltat kell megteremteni az emlékezetből visszanyert elemekből, hanem az egyént, az Ént is, amelynek az elvesztéséről szintén szó van, hiszen a számozott mondatokban egymásba áttűnő apafigurákban ezek az alakok egy történelmi és egyéni puzzle-játék részei, és a család-történet szintén a nagyformátumú személyiség darabokra hullását meséli el, miközben az elbeszélő hang maga is az elbeszélő történet rögzíthetetlenségét szemlélteti.⁵⁸ Ezzel a „barkácsolással”, bizonyos mozzanatok újrafelvételével, egyes alakok és események ide-oda tologatásával, a nyelvi megformálással és intertextuális kölcsönzésekkel a mű két része sokrétűen egymásba ágyazódik, a múlt egyidejű fikcionalizálásával a múltteremtés dekonstruálódik is.⁵⁹ A fikcionalizálás összekapcsolja a családtörténet és Magyarország, sőt Európa⁶⁰ (különösen a 20. század) történetét, hiszen „a család-történet emlékezetben és kitaláció alapuló országtörténet.”⁶¹

Az apa- és családkeresés a múlt (de)konstruáló újraélesztését jelenti, amelynek problematikus mivoltát a szövegen kívüli világ meglepetésszerűen demonstrálja: Esterházy a *Harmonia Caelestis* befejezése után tudja meg, hogy az apja a magyar titkosszolgálat ügy-nöke, informátora volt, aki rendszeresen jelentett ismerősökről, barátokról és saját csa-

romane in der neueren Literatur (Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag, 2012), 151.

⁵⁶ Az ironia itt a szövegre jellemző legfontosabb eszköz, lásd Thomka Beáta „A történelem mint tapasztalat, regény és retorika,” in Böhm Gábor, szerk., *Másodfokon: Esterházy Péter* Harmonia caelestis és Javított kiadás *című műveiről* (Budapest: Kijarat, 2003), 74.

⁵⁷ Esterházy, *Harmonia Caelestis*, 367.

⁵⁸ Az elbeszélő ezáltal maga is a végeérhetetlen fel- és leépülés, felbukkanás és eltűnés stratégiájának részévé válik, lásd Thomka Beáta, *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák* (Budapest: Kijarat, 2001), 114.

⁵⁹ Ezáltal különböző műfaji konvenciók is bizonytalanná válnak, lásd erről Szirák Péter, „Nyelv által lesz (Péter Esterházy: *Harmonia caelestis*),” *Alföld* 52 (2001): 95. Bombitz is hasonló meglátásra jut: „Nyilvánvaló, hogy az Esterházy névből adódó történelmi lehetőségeket meg kell ragadni. De ez nem az önreprezentáció felértékelésével történik, hanem egy olyan ország-nemzet-haza-család kép megkonstruálásával, mely nem csak egyszerűen egy családregényt eredményez, de annak (dekonstruált), (posztmodern-tapasztalati) maradékát minimálstrukturáltságában is egészérvényűvé emeli”. (Bombitz Attila, *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk: Magyar prózaszeminárium* [Pozsony: Kalligram, 2005], 320.)

⁶⁰ Vö. Bombitz, „Ein ungarischer Jahrhundertfamilienroman,” 155.

⁶¹ Bombitz, *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk*, 321.

ládjáról. Megrendülésének feldolgozásaként írja meg a *Javított kiadást*, amely 2002-ben „melléklet a *Harmonia Cælestis*hez” alcímmel jelent meg. Ebben az apja ügynöki jelentéseiből ad közre részleteket, kommentálja ezeket, és a jelentésekből kiindulva elgondolkodik a gyerek- és ifjúkoráról, az olvasottak alapján újraértékeli az apjával való viszonyát – ezáltal részben a családtörténetet is újraírja, mert a műfaj maga is kiüresedik ebben a kontextusban: „[e]z a szöveg az igazi dekonstrukció. Amire már eddig is gondoltam, tisztán »művészi okokból«. A családtörténet mint forma gyanús, mert óhatatlanul nosztalgikus, s ezen nem segít az irónia mint ellentételezés”⁶² – „a családtörténet-forma szétszedése”⁶³ ebben a „harmadik könyvben, ebben a „javított kiadásban” válik teljessé. Az elbeszélő mintegy visszavonja a *Harmonia Cælestis* apafiguráját, hiszen „[a]pám most lett, csak most lett a semmi grófja. Ennek most lett (lesz) súlyos értelme”;⁶⁴ s így „el lett véve (elvette magától) a katarzis lehetőségét.”⁶⁵ Ennélfogva „a könyv [=Harmonia Cælestis] nemcsak a család történetét meséli, hanem az országét is”;⁶⁶ sőt irodalom és történelem egybeolvad, azaz „nemcsak erről van szó, a történelem megjelenésének mikéntjéről, hanem a történelemről magáról is”, és a „történelmi felelősség[ről]”, amely „nem elvont, hanem személyes”;⁶⁷ a (történelmi) személyiségé, a családé és az országé egyaránt. E téren nem jó a helyzet, az ország nem dolgozta fel a történelmi traumáit, sőt még az irodalmi feldolgozásuk sem ment egészen végbe:

A könyv szempontjából nem volna olyan nagy hiba ez [...], ha az országom, pökhendin szólva, tudná, hogy most miről beszélek, vagyis elvégezte volna az elvégzendőket, de Magyarországot mindez nem érdekli [...]. Ezt a magyar, történelmi érzéketlenséget a *Harmonia cælestis* sem törte meg, pedig módjában állt volna.⁶⁸

A *Javított kiadás* mint „az elárult világ könyve”⁶⁹ az apa mint erkölcsi iránytű elvesztését mutatja meg, s mindezt a fiúnak csak önmagára hagyatva kell feldolgoznia.⁷⁰

⁶² Esterházy Péter, *Javított kiadás: Melléklet a Harmonia Cælestishez* (Budapest: Magvető, 2002), 18. Lásd ehhez Bombitz, *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk*, 337–38.

⁶³ Esterházy, *Javított kiadás*, 18.

⁶⁴ Uo., 35.

⁶⁵ Uo., 22.

⁶⁶ Uo., 272.

⁶⁷ Uo., 272–73.

⁶⁸ Uo., 273.

⁶⁹ Horváth Csaba, „Apakönyv,” in Kovács Árpád, szerk., *A regény és a trópusok* (Budapest: Argumentum, 2007), 253.

⁷⁰ Uo., 253.

Závada Pál 1997-ben megjelent regénye, a *Jadviga párnája* – Esterházy *Harmonia Cælestis*éhez hasonlóan – szintén generációs- és családtörténet, amely „perifériális centrumképző erejénél fogva értelmetti át a mitikus családregevény lehetőségeit.”⁷¹ Ezért összevethető Esterházy családtörténetével, és bár a két mű között nagy különbségek vannak, mindkettő azt az érzést fogalmazza meg, hogy egy évszázad végére érkezünk el.⁷² Závada regénye tragikus szerelmi, illetve házassági történetet mond el⁷³ három generáció sorsán keresztül. Osztatni András és a felesége, Jadwiga áll a középpontban, tragikus házasságuk történetén keresztül viszont elődeik és utódaik, valamint a 20. századi Magyarországon élő három generáció sorsa is felidéződik. Az első világháborútól indulva Magyarország azt követő összeomlásán, az azutáni politikai-etnikai villongásokon, a két háború közötti időszak, a második világháború eseményein át a kései 50-es évekig terjed a regény időbeli spektruma, s a történelmi események a családtörténetbe ágyazva, az elbeszélő alakok perspektívájából elmondva jelennek meg. A regény fő szála a főalak, Osztatni András naplója, az ő feljegyzéseibe ágyazódnak azonban még feleségének a férj halála után megfogalmazott feljegyzései, melyeket a kisebbik fiú, Misu illeszt be a naplóba: többszölamú szerkezet jön így létre, amelyet a fiú anyja halála után hoz létre, apja és anyja szövegét egymáshoz szerkesztve, és saját magyarázataival és értelmezési kísérleteivel egészíti ki őket, így hoz létre különös szövegegyeszet:

És amondó vagyok, hogy az Apus és Anyus által írtakhoz több helyen hozzáfűzések is kívánkoznak. Már magamban sokszor kipótoltam magyarázatokkal, és volt is egy elhatározásom, hogy ha lehet: Majd meg is teszem. Ezért holnaptól nekilátok az ő által írtak ellátásának (láb) jegyzetekkel.⁷⁴

Ezáltal Misu nemcsak a szöveget konstruálja meg, hanem a családtörténetet is, amikor apja és anyja feljegyzéseire támaszkodva, valamint saját gyermekkori és ifjúkori emlékei alapján fel akarja deríteni és tisztázni akarja a hiányosságokat, bizonytalan pontokat és elhallgatott részleteket, végső soron azonban nem képes egyértelmű megoldásokat felkínálni. Az így megszerkesztett családtörténet az etnikailag sokszínű délkelet-magyarországi régióban látható individuális és generációs sorsok mellett a „nagy” történelem esemé-

⁷¹ Bombitz, *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk*, 328.

⁷² Uo., 330.

⁷³ A könyv első kritikái főleg a házassági történetre, konfliktusaikra és a szereplők kudarcának körülményeire koncentrálnak, lásd többek között Báthori Csaba, „Párban, pártalan,” *Jelenkor* 41 (1998); Károlyi Csaba, „Életfogytiglan avagy »Egy női szörnyeteg«,” *Jelenkor online* 41, 3. sz. (1998), <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/3574/eletfogytiglan-avagy-egy-noi-szornyeteg>.

⁷⁴ Závada Pál, *Jadviga párnája* (Budapest: Magvető, 1997), 476.

nyeit és traumáit is felmutatja, amelyek igazi feldolgozása szintén nem történt meg, s éppúgy, mint a családtörténet, az elhallgatások, titkok határozzák meg. Amikor pedig felbukkan „egy fiatalember homályos szaglászási céllal”, akit „a régi dolgok érdekelnek”,⁷⁵ s aki „azt mondja, régi fényképek, iratok hogy volnának-e. [...] Utána hogy beszéljünk az életéről”,⁷⁶ ez a rekonstrukciós tevékenység történelmi távlatot ölt, és (feltehetőleg szociográfiai) dokumentációként rögzülhet az egyéni és kollektív történelem metszéspontjait felmutató formában.

A fiatal magyar írónemzedékhez tartozó Grecsó Krisztián 2011-ben *Mellettem elférsz* címmel megjelent regénye szintén családtörténet keretébe illesztve ábrázolja a 20. század katasztrófáit, „erőteljesen a privátot, a mitikust fókuszál[va], s a regény éppen erre, a magántörténetre helyezi a hangsúlyt.”⁷⁷ Az én-elbeszélő, aki szülőfaluját hátrahagyva Budapesten próbálja megvetni a lábát, felfedezi nagyanyja feljegyzéseit a maga életéről:

Rongyos, rothadó írótümb volt benne fölül, hirtelen nem is jutott eszembe, mi az. Az alja számfűles volt, az oldalak szorosan összeragadtak. [...] A második oldalt bogarásztam, mikor rájöttem, hogy a nagymamám írta, apám édesanyja – ez az önéletírása. Jó-részt az ifjúságáról szól, évekkal ezelőtt adta ide, megkért, hogy gépeljem le, tudok tíz ujjal, hamar megleszek vele. Elfelejtettem.⁷⁸

Ezek a visszaemlékezések képezik – kihagyásaik, pontatlanságaik vagy „hazugságaik” ellenére – az emlékezés folyamatának kiindulópontját, amelyet az elbeszélő más dokumentumok, fotók és beszélgetések segítségével jár végig, s eközben családjá három generációjának történetét deríti fel. A családi kapcsolatrendszer felkutatása elhallgatott epizódok, egyes családtagok törekvéseinek, helyzetének és adottságainak rekonstrukciójához, és egyúttal az elbeszélő saját énjének felfedezéséhez is vezet – ezek ugyanis szorosan kapcsolódnak egymáshoz, a családtörténet az eltűnt időből is tovább hat, és amint az elbeszélő maga is erre a belátásra jut, az elbeszélés jelenét is meghatározza.⁷⁹

⁷⁵ Uo., 507.

⁷⁶ Uo., 507. Itt nyilvánvalóan egy szociológusról van szó (Závada maga is az volt pályája kezdetén), aki a falusi életet dokumentálja és kutatja, akit Misu – saját korábbi tapasztalatai és ténykedése alapján – a titkosszolgálat ügynökének tart, amikor nekiszigezi a kérdést: „Maga is egy padlás lesöpörő?” (uo., 507).

⁷⁷ Vö. Bombitz Attila, *Harmadik féldő: Osztrák / magyar történetek* (Pozsony: Kalligram, 2011), 199.

⁷⁸ Grecsó Krisztián, *Mellettem elférsz* (Budapest: Magvető, 2011), 16.

⁷⁹ Lásd ehhez Török Zsuzsa megállapítását: „A *Mellettem elférsz* problémafelvetése azonban a szinkron generációs kérdésektől független, ám biológiailag és szociokulturálisan a családjától függő egyén identitástörténetének a regénye”. (Török Zsuzsa, „Identitás és tolerancia: Grecsó Krisztián *Mellettem elférsz* című regényéről”, *Irodalmi jelen*, 2011. március 20., <https://irodalmijelen.hu/05242013-1432/identitas-tolerancia-grecso-krisztian-mellettem-elfersz-cimu-regenyrol>).

A regény így család- és generációs történet, és az én-elbeszélő vonatkozásában a nevelődési történet elemei is fellelhetők benne, amennyiben egyes családtagok tragikusan szomorú élettörténete és bukása példáján kellene önmagára találania: „A történet ide-oda ugrál az időben és a térben is, szó sincs linearitásról, hanem mintha valamiféle színes, vibráló kaleidoszkópot figyelnénk. Ha műfajilag kellene besorolni a regényt, akkor több címke is adódik: éppúgy beszélhetünk családtörténetről, mint Bildungsromanról, de mindeközben korrajzot is kapunk, mégpedig több korról is.”⁸⁰ Ingázik a térben szülőhelye, azaz a szegénység és elmaradottság helye és a nagyváros, Budapest között, ahol igyekszik eligazodni és új életszakaszt kezdeni;⁸¹ ezáltal összekapcsolja a régit és az újat, megéli és hordozza a részben elfojtott családi traumákat, amelyek a „nagy” történelem háttérében feltűnnek, arra törekszik, hogy ezeket a traumákat és egyúttal saját Énjét a maga ellentmondásaival el tudja fogadni.⁸² Az elbeszélő diszkurzus így néhány igen hatásos epizód révén egyéni és kollektív történeteket vázol fel, ugyanakkor nem mutat be átfogó történelmi panorámát.

PRIVÁT EMLÉKEZÉS ÉS KOLLEKTÍV EMLÉKEZET

Az elemzett szövegek az emlékezés és felejtés problémáját sokféleképpen tematizálják, egyúttal azonban felmutatják az apakönyvek és családtörténetek hasonlóságait, mivel ezekben – bár különböző alakokra fókuszálva – mindig több generációról van szó, amelyeknek az emlékezetmunkája áll a középpontban. Henisch ugyan főként a saját apjára koncentrálna, de egyszersmind a trilógia másik két regényében több generációra vonatkoztatva rajzolja meg az emlékek elfojtását. Geiger és Menasse családtörténetei látszólag különböznek: míg a *Jól vagyunk* című regényben a családtagok hiányzó kommunikációja uralja a belső monológyszerű gondolataikat és végső soron ki is oltja az emlékezést, Menasse *Viennájában* az elbeszélő diszkurzusban felidézett családi beszélgetésekben emlékező hangok sokfélesége szólal meg, melyek ellentmondásos összjátékát a végén megszülető női elbeszélői hang sokféleképpen taglalja és végül meg is szakítja.

Esterházy, Závada és Grecsó magyar apa- és családtörténetei szintén a „nagy” és a családi történelemhez fordulásról és ellentmondásos feldolgozásukról szólnak, mivel bennük „történelmi minták és archetipikus elbeszélésmódok meglepő formában jelennek meg

⁸⁰ Deczki Sarolta, „Szerződés a testtel,” *Műút* 56, 23. sz. (2011): 52.

⁸¹ Lásd László Emese, „De akarunk-e elférni? Grecsó Krisztián: *Mellettem elférsz!*” *Jelenkor* 54 (2011): 7–8, 849.

⁸² Vö. Bombitz, *Harmadik félidő*, 199–200.

újra.⁸³ Esterházy *Harmonia Caelestise* a sokrétű apafigurával/apafigurákkal nemcsak egy (a faktualitással és fikcionalitással játszó) családtörténetet, hanem az ország történetét, egy európai történetet vázol fel, amely a *Javított kiadással* a történelmi leszámolás korrekcióját is megírja. Závada könyve, a *Jadwiga párnája* a regénybeli fikciót szociologikus szemlélettel köti össze, és az elbeszélő diszkurzus összetett struktúrájával számol le az egyéni és kollektív elhallgatással. Grecsó regénye az én-elbeszélő alakját állítja középpontba, és a térben és időben szétágazó családtörténet epizódjait saját perspektíváján átszűrve meséli el.

Ezek a regények, az osztrákok és a magyarok egyaránt sajátos dialógust folytatnak, amennyiben minden ellentmondásosságuk mellett a családi és kollektív múlt feldolgozásának nyitottságát és lezáratlanságát mutatják fel, és utalnak az egyéni és kollektív identitásképzés szoros kapcsolatára is,⁸⁴ s ezeket narratív diszkurzusukkal irodalmilag (de)konstruálják, reflektálják és a befogadó számára elvégzendő feladatként sugallják.

Ezek az osztrák és magyar regények mintegy példaszerűen mutatják be, hogyan működnek az emlékezés és az elfojtás mechanizmusai családi és társadalmi síkon egyaránt: témáik, kérdésfeltevéseik és elbeszélő stratégiáik kölcsönös befogadáshoz, sőt annak reflexiójához vezethetnek, hogy milyen hasonlóságok és különbségek láthatók a történelmi traumák osztrák és magyar irodalmi feldolgozása között. Az elemzett regények recepciója mindamelllett több különbséget is mutat: míg Geiger *Jól vagyunk*ja és Menasse *Viennája* megjelent magyar fordításban,⁸⁵ és néhány recenzió és/vagy interjú is igyekezett megismertetni őket a magyar publikummal, Peter Henisch trilógiájából csak az *Apám kicsi alakja* című apakönyv jelent meg magyar fordításban.⁸⁶ Ezeknek a könyveknek a kritikai fogadtatása is igen különbözik: Geiger regényét több kritika és elemzés is tárgyalta,⁸⁷ s ebben szerepet játszhatott a Deutscher Buchpreis kitüntetése is, amelyet a *Jól vagyunk* 2005-ben kapott meg. Eva Menasse *Vienna* című regényének magyar fordítása megjelenésekor több interjú is közöltek az írónővel, amelyekben a saját családtörténet fikcionalizálásának

⁸³ Bombitz Attila, „Ungarische Geschichte(n) ironisch betrachtet,” in Slawomir Piontek und Alicja Krauze-Olejniczak, Hg., *Die Wende von 1989 und ihre Spuren in den Literaturen Mittelosteuropas* (New York etc.: Peter Lang, 2017), 181.

⁸⁴ Lásd erről még Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 57.

⁸⁵ Vö. Geiger, *Jól vagyunk*, és Menasse, *Vienna*.

⁸⁶ Vö. Henisch, *Apám kicsi alakja*. A megjelenés éve alapján megállapítható, hogy a magyar fordítás nem a regény utolsó változata alapján készült.

⁸⁷ Lásd többek között Kiss Noémi, „Ki tud többet Ausztriáról? – Arno Geiger: *Jól vagyunk*,” *Magyar Narancs*, 2007. július 5, https://magyarnarancs.hu/zene2/ki_tud_tobbet_ausztriaraol_-_arno_geiger_jol_vagyunk_konyv-67356; Györfy Miklós, „Két nagyapa – két unoka: Thomas Bernhard és Arno Geiger,” *Műút* 52, 2. sz. (2007): 70–5; Bombitz Attila, „A lét elviselhető könnyűsége: Jegyzetek a legújabb osztrák irodalomhoz,” *Tiszatáj* 62, 12. sz. (2008): 16–27, valamint Bombitz Attila, *Harmadik félidő*.

és a zsidó létezésnek a kérdései is nagy hangsúlyt kaptak.⁸⁸ Henisch magyar recepciója továbbra is a trilógia első könyvét fogadta be, ez így eleve egyoldalú és szórványos is,⁸⁹ ebben részben szerepet játszhat az apa regénybeli alakjának foglalkozása is, fotósként végzett munkájára többször utalnak.⁹⁰

A kortárs magyar irodalom német nyelvű recepciója szintén nagy ingadozásokat mutat, ez érvényes Esterházy, Závada és Grecsó itt elemzett műveire is. Mivel Grecsó Krisztiánnak csak az első regénye jelent meg német fordításban,⁹¹ a *Mellettem elférsz* esetében nem beszélhetünk német nyelvű recepcióról. Závada Magyarországon széles körben olvasott és népszerű regényét, amely *Das Kissen der Jadwiga* címmel 2006-ban megjelent németül;⁹² tárgyalta néhány recenzió. Ezek kritikus szemmel elemzik a könyvet: Uwe Stolzmann „nagyra törő prózai tervek, [...] gazdag műnek” nevezi, és úgy véli, „a szerző sok mindent beleadott, végül is talán túl sokat is.”⁹³ Martin Halter számára Závada könyve „nem feltétlenül járul hozzá a modern európai regényhez”⁹⁴, mert túlerőlteti a többszörös napló formáját, amikor „egy család élethazugságaiban a magyar történelem 1913 és 1987 közötti magyar történelem töréseit és ellentmondásait tükrözi.”⁹⁵ A leginkább kétségkívül Esterházy Péter *Harmonia Cælestise* és a *Javított kiadás* német fordítását

⁸⁸ Németh Ványi Klári, „Csupán egy zsidó család leszármazottja vagyok,” *Szombat*, 2011. július 4., <https://www.szombat.org/politika/4202-csupan-egy-zsido-csalad-leszarmazottja-vagyok>; Köves Gábor, „Megpróbálta megúszni a múltját»: Eva Menasse író,” *Magyar Narancs*, 2011. május 5., https://magyar.narancs.hu/film2/megprobalta_meguszni_a_multjat_-_eva_menasse_iro-76048.

⁸⁹ A regény elemzéséért lásd Gábor Kerekes, „Das Trauma möglicher Schuld: Die Darstellung und das Motiv der Mitschuld der Elterngeneration an Führerverehrung und Judenverfolgung in Peter Henischs »Die kleine Figur meines Vaters«, in Arnulf Knafel, Hg., *Traum und Trauma: Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur* (Wien: Praesens, 2012), 113–28.

⁹⁰ A regény „fotográfiai” recepciójáról vö. Szegő György tanulmányát a Wien Museumban rendezett Walter Henisch-kiállításról (Szegő György, „Walter Henisch könyörtelen kíváncsisága, avagy a félelem anatómiája: Feljegyzések a 21. századi utódoknak,” *Fotóművészet* 47, 1–2. sz. [2004]: http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200412/walter_henisch_konyortelen_kivancsisaga_avagy_a_felelem_anatomiaja.)

⁹¹ Krisztián Grecsó, *Lange nicht gesehen*, übers. Timea Tankó (Berlin: Claassen Verlag, 2007). Lásd Judith Leister recenzióját a könyvről a *Neue Zürcher Zeitung*-ban 2007. június 7-én.

⁹² Pál Závada, *Das Kissen der Jadwiga*, übers. Ernő Zeltner (München: btb, 2008).

⁹³ Uwe Stolzmann, „Vom vermeintlich heilen Landleben: Pál Závada: *Das Kissen der Jadwiga*,” *Deutschlandfunk Kultur* 2006, Dezember 19., <https://www.deutschlandfunkkultur.de/vom-vermeintlich-heilen-landleben-100.html>.

⁹⁴ Martin Halter, „Madame Bovary auf dem Dorfe,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2007. Februar 20., <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/madame-bovary-auf-dem-dorfe-1413047.html>.

⁹⁵ Uo.

olvassák és tárgyalják, ezeket sok kritikus és recenzens elemezte. Esterházy amúgy is a kortárs magyar irodalom leginkább ismert szerzőinek egyike a német nyelvterületen, akinek más műveit is lefordították németre. A nagy apakönyvet és családregényt nemcsak az európai történelemmel szorosan összefonódott családtörténet tematizálása és a magyar történelmi traumák felmutatása szemszögéből elemzik behatóan, hanem a műfaja, nyelvhasználata és a narratív szerkezete okán is különféleképpen értékelik.⁹⁶

A tárgyalt osztrák és magyar regények kölcsönös recepciója, illetve a befogadás hiátusai nemcsak a két ország irodalmi mezőinek párhuzamba hozható alakulására, hanem arra is utalnak, hogy a két ország irodalmát a másik országban olvassák ugyan, de nem feltétlenül közvetítik széleskörűen a lehetséges olvasóközönségnek. Ebben nemcsak esztétikai, irodalmi sajátosságok, hanem könyvkiadási döntések, a könyvpiac tendenciái és a szóba jöhető közönség érdeklődésének különbségei is fontos szerepet játszhatnak. Ezek további kutatása rendszeres felméréseket és ezek elmélyült értékelését igényli, amelyek eredményeként nemcsak osztrák–magyar esettanulmányok születhetnek, hanem általuk a kortárs irodalom jelenlegi irányainak nemzetközi kitekintést adó megismeréséhez is vezethetnek.

⁹⁶ Nagy Hajnalka jó áttekintést ad Esterházy Péter *Harmonia Cælestis* és *Javított kiadás* című műveinek német nyelvű kritikáiról (Nagy Hajnalka, „Tündérország, és ami mögötte van: Esterházy Péter családkönyveinek német nyelvű recepciójáról,” in Bernáth Árpád és Bombitz Attila, szerk., *Miért olvassák a németek a magyarokat? Befogadás és műfordítás* [Szeged: Grimm, 2004], 223–43).

TRANSZCENDENTÁLIS GEOMETRIÁTÓL AZ AGGASTYÁNIG. AZ ÁTYA ALAKJA A COMMEDIÁBAN ÉS A SIXTUS-KÁPOLNÁBAN

PÁL JÓZSEF

A Dante halála után néhány évvel megjelenő illusztrált *Commedia*-kiadásoktól kezdődően (ezek közül az egyik legszebb a budapesti Egyetemi könyvtárban őrzött, Velence környékén másolt kódex, 1340–1354) a költő halálának hétszázadik évfordulója alkalmával készített vizuális interpretációkig a *Dante nell'arte* téma anyaga áttekinthetetlenül gazdag. Sokkal nagyobb, mintha ugyanezt az eltelt idő arányában Vergilius, Shakespeare vagy Goethe bármely műve esetében vizsgálnánk. Az *okok* tekintetében számos hipotézis született.

Az idő és tér viszonyából való kiindulás mint a festészet és a költészet szétválasztásának elvi alapja (Lessing) már a *Pokol* próbáján megbukik. Az ide bezárt lelkek elől el van zárva az idő, a költészet létformája csak mint a bukásra való emlékezés (s nem mint jövőbeli remény) létezik. A *folyamat* mind lényegét, mind megjelenési formáját tekintve gyakran feloldódik a látvány terében. Az utazó a szemével a bűnösök szenvedésének ezer jelét látja, fülével hallja, orrával szagolja, néha tapintja is. A hatás tényén túlmenően az érzékszervi benyomások között különbség van: míg a költők leírta képeket magunk előtt látjuk, mert a fogalmak alakot¹ kapnak, így vetülnek „elménk vásznára”, belső látásunk elé, addig a kiáltás hangjáról, az ürülék bűzéről csak értelmünk tudósít.

Az egymásutániség (szukcesszivitás) és az egymás mellettiség (a térben való egyszerre láthatóság) között meglévő különbség vagy ellentét általánosságban magyarázza az irodalmi művek távolságát a látvány ideálgjaitól, másrésztől, speciálisan, a *Commedia* ezekhez való közelségét. A költői tehetségen túl Dante páratlan láttató ereje teológiai poétikájával magyarázható. A történelem, az idő folyamata, a „jövő kapuja” (*la porta del futuro*)² itt végleg bezárult, az idő mint alkalom, mint lehetőség elveszett, a lelkek túlvilági léte egyetlen pillanattá zsugorodott össze, az idő csak visszafelé nyílik meg, mint a múlt fájdalmas-nosztalgikus emléke.

¹ „col quale per sentenza si canta, sebbene il concetto sia indicato figuratamente”. (Dante, *Epistole* III, 4.) A boldogság (felicità) „è raffigurata nel paradiso terrestre”. (Dante, *De Monarchia* III, 15.) „[Ovidio] parla figuratamente, e in realtà intende altro”. (Dante, *De Vulgari Eloquentia* I, 2.7.)

² Dante, *Infèrno*, 10.108.

Az igazi változást biztosan nem hozó túlvilági időbe való átlépés mellett Dante morál-filozófiája okozhatja a vizualitás szokatlanul nagy jelentőségét. A pillanat megjelenítésének hitelességét szimbolikus jelentéssel bíró konkrét tárgyak, kifejezések, mozdulatok, s maga a természeti környezet biztosítják. Például a Sapienza (és Beatrice) mosolyának (*riso*) teológiai tartalma van, az igazságról való meggyőződést (*persuasione, megértést*) jelenti.³ Az Isten *okozatának*, művének tekintett teremtett világ minden egyes része morális tartalmat hordoz⁴, *signum*, ennek felfedezésével nemcsak megismerhető valamelyest az isteni szándék, hanem általánosan alkalmazható eszközzé válik a világ, s benne az ember jellemzésére. A működő univerzum fölül a középkor egy másikat emelt, amelyben a valóság alapú elemek részben megszabadulhattak tapasztalati kötöttségeiktől, és a mondánivaló érdekében szabadon felhasználhatók, kombinálhatók lettek. Dante az alakokat a hagyományban rögzült természeti szimbolizmus⁵ segítségével jellemezte, s ezt hozzáigazította az ítéletet közvetlenül mutató túlvilági „három-birodalom” teológiai elképzeléséhez.

A teremtett világ nemcsak hieratikus, hanem minden részében hierarchizált is: a sötét nehézfémek a föld mélyén Luciferhez húznak, míg az a fényt tükröző, csillogó arany a magasság felé. Az Isten képére (*ad imaginem suam*⁶) teremtett, és a száz éneken keresztül emelkedve legfőbb boldogságát a *Visio Dei*-ben elérő ember képmása ott látható (nem szava hallható) végül a Szentháromság furcsa geometriájában. Az üdvözülés felől értelmezett tér-idő felfogás gyökeresen különbözik minden korábbi és későbbi íróétól. Dantén kívül egyetlen egy jelentős alkotó sem tudta megállítani az idő örök folyását egy pillanatra (1300 tavaszán), s nem tudta ilyen sikeresen felhasználni a nagy részben elődöktől kapott filozófiai, természettudományos, történelmi ismeretet.

Az élő fényben (*vivo lume*) látott Isten-kép (*sembiante*) a földi tapasztalattól eltérően mindig ugyanaz marad. A változás nem benne, hanem az őt szemlélő ember tudatában ment végbe. Dante a túlvilágon tapasztaltak és a holtak mondott lelkekkel való beszélgetések során elsősorban is saját maga ideáltípusához, égi képéhez kerül egyre közelebb.

³ Dante, *Vendégség*, 3.15.1.

⁴ Nemcsak az irodalom által felhasznált általános tapasztalaton és hagyományon alapuló morális szimbólumok (sötét-világos, farkas-bárány) stb. kerülnek felhasználásra, hanem a világnak a Biblia és a különböző „természettudós” kötetek alapján összeállított, rendszerszerűen felépített moralizált értelmezése is.

⁵ Dante egyszer sem írta le a *szimbólát* vagy valamelyik alakját. A szó szemantikai terét leginkább az *allegória*, kisebb mértékben a *figura* foglalta el.

⁶ „quod licet »ad ymaginem« de rebus inferioribus ab homine dici non possit, »ad similitudinem« tamen de qualibet dici potest, cum totum universum nichil aliud sit quam vestigium quoddam divine bonitatis.” (Dante, *De Monarchia* I, 8, 2.)

Amint (látása) változásával tökéletesedik, úgy tesz szert egyre nagyobb tudásra, szabadságra és hatalomra. Ez utóbbit a *docere, delectare, flectere* esztétikai elv alapján mások javára akarta gyakorolni. A küldetés megvalósításához szükséges két feltétel teljesülését a gondviselés biztosította számára: tisztában volt költői képességével, s biztos volt abban, hogy ami feltárulkozott előtte, az maga az isteni valóság. Tapasztalatait a földre való visszatérése után másokkal is meg kell osztania. A főntről kapott „*kiírja le*” és „*mit írjon le*” mellett a költő legnagyobb felelőssége a *hogyanban* van. Főleg, ha magát a küldőt kell megjeleníteni.

A kegyelem révén komplexitásában meglátott és interaktív módon megélt igazi valóságot emlékezetében megőrizte, végül leírta, azért, hogy az olvasókat (*futura gente*,⁷ az egész emberiséget) a „nyomorúság állapotából a boldogság állapotába emelje”,⁸ saját objektív és szubjektív tapasztalatai alapján észre térítse. Van azonban valaki, akinek a külsejéről semmit sem mond: ő maga. Állandó környezettel sem jellemezte önmagát, ez az ő esetében maga a teljes túlvilág. Egyetlen a teremtenyek közül, aki a „sötét erdővel kezdődő” teljes világmindenség színpadán áll. A láthatatlan Dante hasonlatok (similitudini), metaforák, költői képek és eszközök *mare magnum*ában mutatkozott be mint narrátor főszereplő. A kialakított ismétlődő (*come quei che... cosi/tal*) szerkezetekben nem jelzőkkel, hanem főnevekkel, alanyként azonosította önmagát. Az első metafora az életben maradt hajótörött képét állítja az olvasók elé. Majd számos emberi tevékenység, növény, állat alakját ölti fel, végül a világ rejtett törvényeit (π) kereső mérnökét.

Az interaktivitás végső eseménye, amikor Dante tekintete belemerül az örökké változatlan Isten-képbe.

Non perché più ch'un semplice sembante
fosse nel vivo ume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;

ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom'io, a me si travagliava.⁹

A látvány a nézőbe hatolt. Látásának javulásával, a szem képességeinek a növekedésével az egyszerű kép benne mássá, három körré változott. A látásának tökélesedését – a 20.

⁷ Dante, *Paradiso* 33.72.

⁸ „Finis totius et partis esse posset et multiplex, scilicet / propinquus et remotus; sed, omnia subtili investigatione, / dicendum est breviter quod finis totius et partis est removeere / viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum / felicitatis.” (Dante, *Epistola*, 13.39 [15].)

⁹ Dante, *Paradiso*, 33.109–14.

századi hermeneutika terminológiájával úgy is mondhatnánk, hogy a befogadói horizont egyre intenzívebbé válását – a „külső” látvány idézte ugyan elő, de általa Dante felfogó ereje növekedett. A feltűnő három, különböző színű, de azonos területű kör közül az első kettő (Atya–Fiú) egymást tükrözte mint dupla szívárvány, s kettőjükből (*filioque*) áradt ki a tűzarchéjából álló harmadik (Szentlélek). Körbetekintve meglátta bennük a már említett ember-arcot (*nostra effigie*).¹⁰

Főleg Malakiás könyvének ismert helye, *Ego enim Dominus et non mutor*,¹¹ kínálta a középkori, mozdulatlan mozgató Isten-képnek a bibliai alapját. Az Empyreumban, az égkörök fölötti végtelen térben helyet foglaló Isten *glóriája* behatol a Primum mobilén (Cielo cristallino, kilencedik kör) keresztül forgatott világba. Lejjebb, a befogadás mértékétől függően egyik helyen erősebben, másikon gyengébben tükröződik.¹² A látása fent említett erősödését nem okozhatta a lefelé ható Első mozgató, hiszen ezen már az Isten felé vezető úton hat énekkel korábban (a 27-dik végén) túljutott. A mennyei rózsa közepén már nincs *hol* (és *idő*sincs!),¹³ csak Isten elméje (*questo cielo non ha altro dove / che la mente divina*),¹⁴ mozgását nem más égbolt okozza, hanem ez, vagyis a Szeretet mozgatja a többit. Dante változása (= szeme új képessége) az Istenben való feloldódás jele. (A mű következő, egyben utolsó öt tercinjában be is következik az egyesülés.) Hozzáadva ehhez az állapothoz Danténaka a világ jobbítására irányuló szenvedélyes küldetés-tudatát, talán azt is mondhatjuk, a *Commediáján* keresztül bizonyos mértékig maga is *mozgatóvá*, a Teremtő munkatársává vált. (Önbizalma nem itt mutatkozik meg először: a túlvilágot leíró poétikájának kiindulópontja volt, hogy ismeri Isten ítéletét minden ember fölött.)

A 19. századi magyar irodalom legnagyobb, Dante költészetét mélyen ismerő alakja a kálvinista Arany János volt. A firenzei költőhöz címzett ódáját egy kérdéssel fejezte be:

*Lehet-é e szellem az istenség része?
Hiszen az istenség egy és oszthatatlan;
Avagy lehet-é, hogy halandó szem nézze
A szellemvilágot, teljes öntudatban?*

A Pg.25, 67–75. nem zárja ki az igenlő választ. A megteremtett tökéletes agyba (*cerebro*) az első mozgató lehelte új lélek a korábbival egyesülve *egy* lélek lesz (*un'alma sola*). A

¹⁰ Uo., 131. Dante a harmadik *cantica* (*Paradiso*) harmincharmadik énekének százharmincegyedik sorában (3 3 3 1 3 1), háromszemélyű egy Isten verstanti „helyén” jelenítette meg a *mi képünket*.

¹¹ Mal. 3,6.

¹² Dante, *Paradiso*, 1.1–5.

¹³ Dante, *Paradiso*, 27.118

¹⁴ Uo., 109–10

spirito novo az osztatlan Lét a létezőben. A Malakiás-idézet azzal folytatódik: *et vos [...] non estis consumpti* ([ezért] nem ér el a végzet titeket). A középkori teológia részben ebből az idézetből kiindulva indokolja Isten mozdulatlanságát: minden változás lényege, hogy egy dolog azzá válik, ami korábban nem volt. Az átalakulással a korábbi állapothoz képest létet nyer, illetve létet veszít. A dolgok és idő fölötti isteni Lét teljességében nincs, ami korábban ne lett volna benne, majd egyszer csak lett, vagy, ami kiveszett belőle. (Dante egyik legfontosabb olvasmányában Boëthius¹⁵ hangsúlyozta, hogy Istenre vonatkoztatva az örök nem pusztán azt jelenti, hogy a világ kezdete óta van és annak végéig lesz, mert ekkor számára is lenne múlt és jövő, valami ami *volt* és valami ami *lesz*, hanem Ő az idő fölött áll, annak teljességét minden pillanatban birtokolja.)

A Quattro- és Cinquecento értelmisége, különösen a firenzei nemzeti büszkeség erősödésének időszakában, még a korábbiaknál is nagyobb figyelmet szentelt Danténak, akit nemcsak költőnek, hanem teológusnak, természettudósnak, filozófusnak is tekintettek. A Firenzei Akadémia által a San Lorenzo templomban szervezett gyászszertartás során Michelangelo barátja, Benedetto Varchi hangsúlyozta a nem kevésbé filozófus, mint költő Dante hatásának a fontosságát. A művészet nemcsak Isten unokája, hanem meg is haladhatja a teremtett világ kínálta formákat, főleg az építészetben: egy palota előkelőbb egy barlangnál.¹⁶ A természet művészi tehetség általi legyőzése, átformálása és magasabb állapotba helyezése révén képessé válik a legmagasabb eszmék befogadására is. (Dante nyelvi és képi eszközeivel a leghűségesebben akarta követni a látottakat minden egyes pillanatban.)

A kor egyre közelebb érezte magához, egyre inkább megtalálta a nagy honfitársában saját ambícióinak, világlátásának a forrását. Illusztrálták a *Commediát* (legismertebbek Botticelli munkái), alakja, arcképe felkerült a nagy templomi vagy világi megrendelésekre készült freskókra, vásznakra. Az ikonográfiai hagyományban rögzültek és így bárki számára felismerhetővé váltak Dante vonásai: sovány, középmagas termet, élesen metszett arc, „sasorr”, fülvédő sapka¹⁷. Domenico da Michelino a Dóm északi falán ábrázolta Dantét,

¹⁵ Boëthius, *Consolatio Philosophiae*, 5.6.

¹⁶ „E diverso nobilissimi, e amabilissimi Ascoltatori l'ARCHITETTURA è tanto degna cosa, e tanto stupenda, che l'ARTE, nipote di DIO, come disse non meno dottamente, che veramente il non meno Filosofo, che Poeta DANTE, la quale negl'altri affari suole, come Figliuola, imitare, e seguire la Natura; in questo la vince, e precede. Percioche la Natura fa bene delle grotte, e delle spilonche; ma delle Case, e de' Palazzi non già. E di qui nasce (secondo ch'io stimo) che uno, il quale sia non che eccellentissimo, pur mezzano Architetto;” (Benedetto Varchi, *Orazione funebre di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo* (Giusti Firenze 1564).

¹⁷ Az említett kódex miniatúráin teljesen más, kissé korpulens test, telt arc tekint a nézőre.

amint bemutatja Firenzének a Commedia három birodalmát (La Commedia illumina Firenze, 1465). A legjelentősebb művek közül néhány: Luca Signorelli az orvietói Dóm (Cappella, San Brizio, 1500 k.), Giorgio Vasari a Toszán költők és filozófusok¹⁸ társaságában (előtte könyvekkel és földgömbbel, 1544), Raffaello a vatikáni Stanza della Segnatura-ban szerepelteti őt mind a legnagyobb teológusok¹⁹ (Disputa, 1509), mind pedig a legnagyobb költők (Parnaso, 1510–1511) között. S talán őt látjuk mint Krisztus őst (Zerubabbel) a Sixtus-kápolna lunettájában is. A Firenzei Accademia *Memorial*-ében fordult 1519 októberében X. Leo (Medici) pápához, megismételve a korábbi kérést, hogy Ravennából vigyék Firenzébe Dante csontjait, az aláíró vállalkozik a síremlék elkészítésére. "*Io Michelagnolo Schultore il medesimo a Vostra Santità suplico, offrendomi al Divin Poeta fare la Sepoltura sua chondecete, e in loco onorevole in questa Cictà*"²⁰. A művész Michelangelo számára kínálkozott még egy közös mozzanat: 1529 szeptemberében száműzték Firenzéből, ő is a város *exul immeritusa* lett.

A négy firenzei akadémikus részvételével 1546-ban megrendezett műelemzési vita során Michelangelónak két emlékezetes hozzászólása volt: az egyik filológiai, a másik allegória-értelmezésre vonatkozott. Az előbbi szerint Dante utazása nem nagypénteken hajnalban kezdődött, ahogy a nagy tekintélyű, fél évszázada halott Cristoforo Landina állította, hanem egy nappal korábban, csütörtökön (Mes. Michelagnolo. Smarrissi adunque Dante nella selua di notte. Et la mattina che fu quella del Giovedì Santo). A vitapartner és az eseményt megörökítő Giannotti állításával (Dante nem ismerte jól a történelmet) szemben a szobrász véleménye: "Bruto e Cassio non significhi Bruto e Cassio, ma coloro che tradiscono la maestà imperiale et per Cesare non indenda Cesare. Ma la maestà imperiale."²¹

Michelangelo 1545–46-ban írt két Dante-sonettet, a *Dal ciel discese*. és a *Quante dirne si de* kezdetűeket. Ezekben a legfontosabb témák: a fény (*lucente stella, splendore, raggi suoi*), az égből való alászállás (*discesa*) a földre, a hálátlan, gonosz és értetlen firenzei nép általi keserű (*aspro*) és méltatlan (*indegno*) száműzetés, végül visszatérés (*ascesa*) a halhatatlan dolgok szemléletéhez (*contemplare Dio*). A záró terzina a művésznek Dante sorsával való teljes azonosulását (*Fuss'io pur lui*) és az előd elérhetetlen nagysága elis-

¹⁸ Marsilio Ficino, Cristoforo Landino stb.

¹⁹ Közvetlenül előtte az ostensorium felé két egyházatya-püspök, Ambrus, Ágoston és két skolasztikus professzor, a domonkos rendi Tamás és a ferences Bonaventura.

²⁰ Giuseppe Lando Passerini, „L'Alighieri: Rivista di Cose Dantesche,” in *Alcuni notevoli contributi alla storia e addal fortuna di Dante* (Venezia, 1893), 53.

²¹ Donato Giannotti, *Dialoghi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e l'Purgatorio (1546)* (Firenze: Galileiana, 1859), 14, 61.

merésének (*simil uomo né maggior non naque mai*) a kijelentését tartalmazza.²² Dante nemcsak mint ember szerepel itt, hasonlóan Arany János világba tévedő "földi álma" esetében, hanem mint az anyag ellenséges környezetébe alászálló *idea*, ami/aki jótékony hatását lent hagyva visszatér az égi szférába.

Az életrajzíró Ascanio Condivihez²³ hasonlóan a Michelangelo verseket a Firenzei Akadémián ismertető Benedetto Varchi előadásában (1546) hangsúlyozta, hogy a szobrász szinte kívülről ismerte a *Commediát*. S mindenki tisztában volt azzal is, hogy Dante a vatikáni Pietától kezdve milyen mély hatást gyakorolt a művészre. Varchi a megfelelő tercinákat is idézve felsorolta a legevidensebben képpé változtatott hatásokat,

Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole. E chi dubita che, nel dipignere il Giudizio nella Cappella di Roma, non gli fusse l'opera di Dante, la quale egli ha tutta nella memoria, sempre dinanzi agli occhi? E per non dire le cose generali, chi vede quel suo Carone, che non gli venga subito nella mente quel terzetto di Dante? Chi non si ricorda, quando vede Minosso, di quell'altro nel V canto dell'Inferno? Stavi Minòs orribilmente e rigna... E chi vede la sua Pietà, non vede egli in un marmo viva e vera quella sentenza di quel verso che mostrò Dante non meno pittore che poeta? 'Morti gli morti, e' vivi parean vivi'. E se alcuno bramasse di vedere come si possano descrivere le figure che dipigne Michelagnolo, non meno poeta che pittore, legga Dante quasi per tutto, ma particolarmente nel X canto e nel XII del Purgatorio. E chi non vede nel Bambino della Madonna della Cappella di S. Lorenzo spresse nel marmo miracolosamente quelle due comperazioni miracolose? L'una nel XXIII del Paradiso:

E come fantolin, che 'n ver la mamma
Te[nde] le braccia, poi che 'l latte prese,
Per l'animo che 'n fin di fuor s'infiamma;

e l'altra nel XXX:

²² Michelangelo Buonarroti, *Rime: A cura di Ettore Borelli* (Milano: Rizzoli, 1975), 282-284. A 248. és 250. számú szonettek. Szavak, kifejezések átvétele számos helyen kimutatható. Dante sorai jól érzékelhetően éltek Michelangelo elméjében.

²³ „E si come s'è molto diletto de ragionamenti de gli huomini dotti, così ha preso piacere della lettione de gli scrittori tanto di prosa, quanto di versi, tra i quali ha specialmente ammirato Dante, diletto del mirabil ingegno di quel uomo, qual egli ha quasi tutto a mente”. (Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone* [Roma 1553], 45v, és feljebb: „del quale è sempre stato studioso” 36v, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/714/1/Davis_Fontes34.pdf.)

Non è fantin, che sì subito rua
 Col volto verso il latte, se si svegli
 Molto tardato da l'usanza sua.

Ma chi potrà mai, non dico lodare, ma meravigliarsi tanto che baste dell'ingegno e del giudizio di questo uomo, che dovendo fare i sepolcri al Duca di Nemors et al Duca Lorenzo de' Medici, spresse in quattro marmi, a guisa che fa Dante ne' versi, il suo altissimo concetto? Perciò che volendo, per quanto io mi stimo, significare che per sepolcro di ciascuno di costoro si conveniva non solo un emisferio, ma tutto 'l mondo, ad uno pose la Notte e 'l Giorno, et a l'altro l'Aurora e 'l Crepuscolo, che gli mettersero in mezzo e coprissero, come quegli fanno la terra. La qual cosa fu medesimamente osservata in più luoghi da Dante, e specialmente nel primo canto del Paradiso,... come dichiarammo e dichiareremo altra volta più lungamente. E qui, essendo passata l'ora di buona pezza, porremo fine a questo ragionamento, prima alla benignità di Dio, poi alle umanità vostre infinite grazie rendendo²⁴

A hatás több és mélyebb volt annál, mint a verbális üzenet valamely elemének látható formában való elisméltése. Ilyen értelemben nem valószínű, hogy a szobrász egy „második” Commediát rajzolt vagy festett volna.²⁵ Dante egyes eszméi nem pusztán „kívülről” hatottak, hanem legbelül, Michelangelo művészi intuíciójának legsajátságosabb pillanatában, mint a *non vi si pensa...* rajzon.

A humanisták gyakran mély árkot ástak az áhított *renascentes litterae*vel jellemzett új kor és az ezt megelőző, „átléphető” *media aetas* közé, mélyebbet, mint amilyen a valóságos, Dantét ugyanakkor maradéktalanul a sajátjuknak érezték. (Az egyetlen jelentős kivétel Pietro Bembo *Prose della volgar lingua*, 1525 volt.) Michelangelo nem valamelyik domkos vagy ferences fakultáson tanult rendszeres teológiát, hanem a Medici udvar körül kialakult, a kereszténységet platonikus eszmékkal kiegészíteni és megerősíteni akaró filozófusok akadémiján. Marsilio Ficino a Platón-fordításhoz írt kommentárjában (1469) írta: „a jónak Isten kiemelkedő lényegét nevezzük, a szépség pedig egy bizonyos tevékenység

²⁴ Benedetto Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (Firenze: Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 1546).

²⁵ Giovanni Bottari 1760-ban keletkezett *Vite* című életrajzában említi egy Livorno és Civitavecchia közötti hajótörést, amelynek során tengerbe veszett Michelangelo Cristoforo Landino-féle híres *Commedia*-kiadásának széles margójára rajzolt, sok meztelen embert ábrázoló, Michelangelo által illusztrált példánya. Marika Piva, „Talenti complementari e capolavori perduti: La leggenda del naufragio della Divina Commedia illustrata da Michelangelo dall'Italia alla Francia,” *Rivista di Letterature moderne e comparate* 63, no. 2 (2010): 117–48.

avagy fénysugár, ami belőle származik és mindent áthat" (*il Bene è essa supereminente essenza di Dio: la Bellezza è un certo atto, ovvero raggio, di quindi per tutto penetrante.*", Orazione 2^a, Cap.V^o). Isten és világ kapcsolata hasonló ahhoz, ami a *Paradicsom* első tercinájában (*la Gloria di colui...*) olvasható.²⁶ Ahogyan a Nap – folytatta Ficino – megvilágítja a négy testet (a tüzet, a levegőt, a vizet és a földet), úgy világítja meg Isten sugara az Értelmet (Mens), a Lelket (Anima), a Természetet (Natura) és az Anyagot (Materia). Továbbá: ahogyan az előbbieket világosságát felfedező ember róluk feltekintve a Nap fényét szemléli, úgy a szépséget az értelemben, a lékekben, a természetben és az anyagban felfogni képes ember bennük Isten ragyogását szemléli és szereti, sőt magát Istent látja „*per detto fulgore esso Dio vede e ama.*” A 15. századi keresztény Platón-értelmezésekben a földi ember sokkal közelebb került Istenhez, mint ahol korábban volt. A hozzá vezető fáradtságos, e világban *ad personam* kegyelmet igénylő dantei zarándokút nemcsak, hogy rövidebbé és szabadabbá vált, hanem szinte „helyben” megvalósítható lett. Az égi és földi világ közötti hierarchia egyszerűsödött, dinamikus mozgássá vált (*circulus spiritualis*). Az ideák, az igazi szépség itt is megtapasztalhatók, ha megfelelő képességekre teszünk szert, s ki tudjuk bontani a durva anyagból.

Különösen fontossá váltak azon bibliai vagy mitológiai személyek, akik kivételes intuícióik révén már életükben láthatták Istent és teremtő művének titkait. A Sixtus-kápolna mennyezetének (*volta*) konzoljain öt pogány szibilla és hét zsidó próféta olvassa, leírja vagy szemléli a közvetlenül fölöttükjával korábban végbement teremtéstörténetet. Különösen az Utolsó ítélet fölött ülő fiatal Jónás próféta merült el a látványban. Röviddel Michelangelo után Raffaellót is megihlette a téma, a Santa Maria della Pace (Cappella Chigi, Róma, 1515 k.) templomban négy szibilla hét angyal segítségével fejtegeti a papírlapokra írt mondatok üdvtörténeti jelentését.

A kereszténységgel összeegyeztetett *Theologia platonica* olyan szavakkal kifejezhetetlen (*ineffabile*) Istent tételez, aki a skolasztikus hagyományt folytatva világon kívüli, transzcendens, osztatlan, teljes (*uniformis*) Lét és, ugyanakkor, benne van a pusztán anyagon kívüli világ minden dolgában (*omniformis*). Ficino, az ezeréves keresztény platonizmus gondolatmenetét folytatva hangsúlyozta, hogy a kettő nem ellentéte egymásnak, hanem kölcsönös kiegyenlítődése: *coincidentia oppositorum*.

Dante „titkokat kimondó halandó ember-”nek jellemezte a görög Pseudo-Dionüsziosz Areopagitészt (5–6 század), a középkorban latin fordításban ismert égi hierarchiát (**Περὶ τῆς Οὐρανίας Ἱεραρχίας**, De Coelesti Hierarchia) pedig saját *Paradicsoma* modelljekét

²⁶ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, ed. Giuseppe Rensi (Lanciano: R. Carrabba, 1934), 33.

említette.²⁷ Műveinek fordítója, Johannes Scotus Eriugena neve nem szerepel a *Commediában*, s Dante nem is érthetett vele egyet a Gonosz eltüntetésében, sem az apokatasztázis tanában. Ha a 9. század végén az Egyház gyanakvóbb lett volna, vele kapcsolatban is felmerülhetett volna az eretnokség vádja. Ugyanakkor a skót-ír szerzetes hatását a szaktudomány néhány fontos ponton kimutatta²⁸ a 15. századi teológiai platonizmus alapvető kérdéseiben.²⁹

A Lét és a létező kétféle fogalmát, a közöttük lévő szakadékot („Dieu ne s'est rien ajouté par la création du monde, il ne se retirerait rien par son annéantissement”)³⁰ Szent Tamás az *omne agens agit sibi simile* elv, illetve az Isten és ember közötti *analogia* (analogon) alkalmazásával hidalta át. A platonikusok ennél közelebb hozták a kettőt. A határok nélküli, de nem végtelen, tőle elválasztott, de nem elszeparált univerzum létrehozásával Isten önmaga teremtését folytatta. Ficino a viszonyt ugyanannak a három igének kétféle módjával fejezte ki. Istenre az aktív formák, a teremtettre a passzívak vonatkoznak: megtölti a világot, anélkül, hogy az megtöltené őt (*impleo, non impleor*), beléhatol, anélkül, hogy az beléhatolna (*penetro, non penetror*), magába zárja, anélkül, hogy az magába zárná (*contineo, non contineor*). Isten arcának sugarát, az egyetemes szépséget beleoltotta (hierarchikus rendben) az angyalokba, a lélekbe (*animus, animo*) és a világ anyagába is, az iránta való vágyakozás a szerelem. A fény által közvetített szépség testetlen az előbbi kettőben. A testtel egyesült harmadikban halványan világít. Itt a szépség nem a testben, hanem az őt szemlélő értelemben van. A különböző szinteken feltűnő *képek* (*pitture*) más-más elnevezést kaptak: az angyalokban *esemplari* (példák, minták), *ideák*, a lelkekben

²⁷ Dante, *Paradiso*, 10.115, 28, 130, 137. Danténál az angyalrendek, Beatricéhez hasonlóan, felfelé néznek, az alattuk lévőket uralják és vonzzák, mint Isten vonzza őket. „tutti tirati sono e tutti tirano” (Dante, *Paradiso*, 28.129. és Dante, *Paradiso*, 5.5–6.)

²⁸ Lásd „Scoto Eriugena Giovanni,” in *Enciclopedia Dantesca*, hozzáférés: 2022.08.29, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-scoto-eriugena>.

²⁹ Jean Scot Érigène, *De la division de la Nature: Periphyseon*, 2 köt. (Paris, Épiméthée PUF, 1995), 182. *La nature créée in créatrice* részben: „Mais si l'effet n'est rien d'autre que sa cause qui se crée en lui, nous pouvons donc en déduire que dieu se crée en tant que Cause dans ses effets.” 687C. Deus omnia in omnibus, 1Kor. 15, 28. Isten legyen minden mindenben. Néhány fontos idézet: „omnia quae facta sunt in Deo, Deus sunt”, „omnis visibilis et invisibilis creatura theophania, id est divina apparitio, potest appellari”. Isten önmagát alkotja meg minden teremtményben. „Deus in creatura mirabili et ineffabili modo creatur, seipsum manifestans...” (Jeffrey B. Russel, *Il Diavolo nel Medioevo* [Bari: Laterza, 1999], 81–9; 272–73. James Bryson, „Medieval Optimism and a Sober Renaissance: A Comparison of the Anthropologies of John Scottus Eriugena and Marsilio Ficino,” *A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 40 (2009): 63–98.)

³⁰ Etienne Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale* (Paris: Vrin, 1969), 97, hozzáférés: 2022.08.29, https://books.google.hu/books?id=P-IYAAAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

ragioni (értelem, okok), *notizie*³¹ (ismeret, tudósítás), végül a világ anyagában *immagini* (képek) és *formák*, amelyek a nap fénye révén válnak láthatóvá. Ezeket az isteni hatalom és kegyelem, mint a gyermekekbe, a teremtett világ részeibe oltotta (*infonde*). „tutto quest ordine del Mondo che si vede, si piglia dagli occhi: non in quel modo che egli è nella materia de'corpi: ma in quel modo che egli è nella luce la quale è negli occhi infusa” „Így hát a világnak e rendjét nem úgy látjuk, ahogy a testek anyagában van, hanem ahogy a szembe hatoló fényben látható.”³²

A szorosán analóg makro- és mikrokozmosz, állandó dinamizmus folyamatos körforgás, *circulus spiritualis*. Legfelsőbb része a kifejezhetetlen *Egység*, a *Essere Supremo*, alatta a tőle elhatárolt, őt folyamatosan szemlélő, szerető és ebből energiát nyerő *Mens cosmica*. Lejjebb, az *Anima cosmica*, a dinamikus okok szférája. Majd az ereszkedést folytatva a transzlunárisból a szublunárisba, a *Természetszférájába* jutunk. A legalsó nem *giudecca*, nem a jégbe fagyott Lucifer és birodalma, hanem a képek és forma nélküli *Materia*, az anyag, a nulla mivolt, a semmi, az élet nélküliség, a passzív rezisztencia, ahol a *hívás* süket fülekre talál. A homo microcosmos (párhuzamos a macróval) lélek és test együttese, a Legfőbb létezőhöz legközelebb az *anima prima* helyezkedik el, amelynek két része a *Mens* és a *Ratio*. Az előbbi az *intellectus divinus* párja, az utóbbi kizárólag emberi képesség, „anima rationale che partecipa della mente divina e che usa il corpo”, „centro dell'Universo”, „legame che connette Dio e il mondo.”

Az Isten-arc látásának és megjelenítésének a szándéka; a világ hieratikus és hierarchikus felépítése (ha másként is), a fény teremtő, összekapcsoló ereje és szimbolizmusa, sőt az alkotó öntudata Dantéhoz viszonyítva nem volt új eszme a 15. században. A pokol Danténál nagyon közel van, az ide jutás reális veszély. „Küldöttei” környezetünk részét képezik. A három földi bestia a mű elején, a csúszó-mászó állatok, a mérgező növények, az alvilági szörnyek a gonosz által részben birtokba vett természet alkotóelemei, amelyekkel szemben gyanakvással kell élnünk, óvnunk kell tőlük magunkat, ha nem akarunk örök szenvedésre jutni. A bűnös emberekkel teli történelem rossz irányt vett, ezért kell a költőnek emberfeletti térítő tevékenységre vállalkoznia. Az Egyház szekerét az eretnokség és a pápák korrupszája alaposan megtépázta.

A Medici-kör új teoretikusai és művészei egy dologban bizonyosan különböztek elődeiktől, még Dantétól is. A pokol és az ördög visszaszorítása átmenetileg megszüntette tudatukban a manicheista szemléletet. Ők teljes, naiv bizalommal fordultak a természeti

³¹ Raffaello a *Stanza della Segnatura*-ban finom különbséget tesz „divinarum rerum *notitia*, causarum *cognitio*” és „numine afflatur” mint a „köztes szféra” részei között.

³² Ficino, *Sopra lo amore*, 69. *Orazione* V, cap. 4.

világ szépségeihez, amelyet ők és Platón megfosztottak az aktív gonosztól. Erkölcshilozófiájuk lényegi gondolata volt, hogy *virtussal* és *giustóval* az ember által jobbítható a társadalom. A keresztény teológia és vallásos érzés új lendületet kaphat a különféle apokrif, vagy a kereszténységgel semmilyen összefüggésben nem lévő hitekkel való szellemi együttműködésből.

Ebben az optimista időszakban született a Dávid-akt (1501–1504). A mű az ösztönös állati erő fölé emelkedő szellem diadala. A győzelem a tér helyes felmérésének, a cselekvés célirányos pontosságának és hatásosságának volt köszönhető (*De Monarchia* 2,9,11 kizárólag Isten közbeavatkozásának tulajdonítja a sikert). A Pietà (San Pietro, 1499) és a Bernát-ima első sora (majd folytatása) természeti paradoxon. Az ülő anya, lábainál a Golgota kövei, ölébe vette halott fiát. Két gyönyörű fiatal, az anya még fiatalabbnak tűnik, mint a gyermeke. Bernát imájában a teológiai magyarázat: „fiad lánya” (*figlia del tuo figlio*)³³ éppolyan természeti képtelenség, mint a vergine Madre és az utolsó ének első terzináinak többi paradoxonja. A világba alámerülő égi szándék megváltoztatta a természeti törvényeket. A kettő csak a földi gondolkodás szerint antagonizmus, amely nem veszi tekintetbe, hogy a Fiú éppúgy teremtő, mint az Atya. A Mária alakon jól látható fiatal életkornak a Szentháromság tanán kívül más oka is lehetett. A szobrász nem Jézus halála idejének Máriáját faragta márványba, hanem a megfogadás pillanatát. Azt az örömteli eseményt, amikor Isten emberi testbe költözött. Mária arckifejezése nyugodt, majdnem csukott szeme, tekintete inkább elgondolkodó, semmint kétségbeesett vagy gyötrődő. Mária felsőtestén keresztbe húzott pánton olvasható művészjegy szerint MICHEL-
.A[N]GELVS BONAROTVS FLORENT[INVS] FACIEBAT (ez a szobrász egyetlen aláírt műve).

Isten a Sinai hegyen példát mutatott Mózesnek (*exemplar*), ami szerint el kellett készítenie a tabernákulumot³⁴. A feltárulkozó túlvilággal Dante is kapott ilyen „mintát.” A szobrász, ha megtalálta a megfelelő márványtömböt és meglátta benne azt, amit keresett, elméje intuícióját követve az anyag és szellem együttműködésével képes létrehozni az égi szépséget ezen a világon. A tökéletes márványban benne rejlik *ideát per forza di levare* (az elvétel erejével), a fölösleg eltávolításával ki kell szabadítani az anyag börtönéből. Erről szól legismertebb, nemcsak az erkölccsel összefüggő alkotás-lélektani kérdéseket, hanem technikai eljárásokat is feltáró 151-dik szonettje (1538–41/44):

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva

³³ Dante, *Paradiso* XXXIII, 1–39.

³⁴ Kiv. 25,39.

col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

Az idea benne rejlik a természetben. A művész feladata nem a transzcendens formákra való tekintés, hanem a környezetében megtalálni az égi szépséget, evidenssé tenni ide érkezését. A művész bármely *concettója*, az Istenre vonatkozó is, benne van a kőben, tehetségén múlik, képes-e életet adni neki. Nem Amor vagy a hölgy (*donna leggiadra, altera e diva*, Vittoria Colonna) a hibás, ha művészete nem talál rá a vágyott célra, ha a keze nem engedelmeskedik elméjének (*intelletto*). A címzett egyszerre hord szívében halált és irgalmat (Pietà): kevés tehetsége miatt (*basso ingegno*) a művész csak az előbbit tudja kihozni belőle. De hívásként benne van a másik is, a *ritorno* reménye. A kibontáshoz arra is szükség van, hogy a márványtömb *feleljen* a hívásra, a benne rejlő társa legyen az alkotónak, ő is „ki akarjon szabadulni.”

Michelangelo később többször visszatért a Pietà-témához. de már nem az indulás derűjével, vagy a szépség megérkezésének örömeivel, hanem kétségekkel, a *másodikhálaltól* való félelemmel együtt. Az első, a testtől való eloldódás, a *visszatérés* gondolata még öröm forrása is lehet. A második a lélek elveszése, az igazi megsemmisülés. A Vittoria Colonnának készített *Pietà*-rajzon a felírás egy Dante-sor (*Non vi si pensa quanto sangue costa*, Nem gondolják meg, mennyi vérrel ázva).³⁵ A Dante-sort idéző rajz *Pietà*-motívumát Michelangelo tovább folytatta azon az életnagyságúnál nagyobb méretű szoborcsoporton, amelyet a saját sírja fölött álló oltárra szeretett volna felhelyezni. 1547 és 1555 között szinte mindennap dolgozott rajta Francesco Bandini római villájában. Mind Condivi, mind Giorgio Vasari Michelangelo-életrajzában többször visszatért az egy tömbből faragott szoborcsoport történetére. A halott Krisztust a fájdalomtól lesújtott Mária nehezen tudja tartani, mögöttük Nikodémusz (Arimateai József?), mellettük Mária Magdolna: „a mester fáradságos munkát végzett, és igazán isteni szobrot alkotott – opera fatiosa, rara in un sasso e veramente divina; e questa, come si dirà di sotto, restò imperfetta et ebbe molte disgrazie; ancora ch'egli avessi avuto animo che la dovessi servire per la sepoltura di lui a' piè di quello altare dove e' pensava di porla.”³⁶ Az anyag „tisztátalansága” okozta problémával azonban nem tudott sikeresen megbirkózni: a túl kemény márványban sok kvarcot talált, a véső gyakran szikrát vetett. (Nem olyan volt, amilyenbe az isteni

³⁵ Dante, *Paradiso*, 29.91.

³⁶ Giorgio Vasari, „Vita di Michelagnolo,” *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), 25; Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 601.

szobrász a tehercipelés és a gőg jeleneteit faragta a *Purgat6rium* tizedik 6nek6ben.) Michelangelo a Dante 6ltal jelzett probl6m6t a legk6zvetlenebb6l, *in vivo* 6rezte:

Igaz, hogy mint a Forma nem felel meg
a m6v6sz magas c6lzat6nak olykor;
mert az Anyag s6ket s nem arra termett³⁷

A m6v6szt frusztr6l6 anyag gondolata m6g Dante politikaelm6leti trakt6tus6ban is helyet kapott. „6s mint amikor, ha a m6v6sz t6k6letes s az eszk6z a lehet6 legjobb, s m6gis hiba mutatkozik a m6v6szet form6j6ban, ez csakis az anyagnak tudhat6 be, ugyan6gy, mivel-hogy Isten a legnagyobb t6k6letess6get birtokolja, eszk6ze pedig, az 6g, amint az r6la sz6l6 filoz6fiai elm6lked6seinkb6l is nyilv6nval6, t6k6letess6g6ben semmi hi6nyt nem szenved, tehát, ami hiba az alacsonyabb rend6 dolgokban mutatkozik, az az als6bbrend6 anyag hib6ja, s k6v6l 6ll az Isten 6s az 6g sz6nd6k6n.”³⁸

A szobr6sz „megd6h6d6tt a m6rv6nyt6mbre, ugyanis sok bossz6s6got okoztak neki a k6ben lev6 erek”, v6g6l azt6n b6ket6r6s6b6l kifogyva 6sszet6rte a m6rv6nyt. Seg6dj6 k6ny6rg6s6re nem z6zta porr6 a m6vet, hanem engedte neki (6s Bandinin6k), hogy elvigy6k. „Buonarroti olyan magas m6v6sz i g6nyeket t6masztott 6nmag6val szemben, hogy ha...a legkisebb hib6t tal6lta rajta, m6ris otthagyta, s egy m6sik m6rv6nyt6mb6t vett munk6ba. *Per6 quel marmo oltre ad essere duro, aveva molti smerigli; cos6 che, ai colpi dello scalpello,, quel marmo schizzava fuoco; poi vi scoperse ancora un pelo che gli dava noia. Ai quali mancamenti si aggiunse che un giorno gli venne fatto, nella furia del lavoro, di levare troppo marmo, in modo che ricev6 danno un gomito della Madre; il che gli dette tanta passione, che per la stizza prese il mazzolo e ruppe addirittura tutto il marmo; sebbene dicesse che gii era questo lavoro venuto in uggia per la importunit6 di*

³⁷ „Vero 6 che, come forma non s'accorda / molte fiato a l'intenzion de l'arte, / perch'a risponder la materia 6 sorda.” (Dante, *Paradiso*, I, 127–29. Az eredeti befejez6dikazzal, hogy az anyag s6ket, nincs „nem arra termett”.)

³⁸ „E come, dato un artefice perfetto e uno strumento costruito nel modo migliore, un difetto che si riscontri nella struttura dell'opera va imputato solo alla materia; allo stesso modo, siccome Dio tocca il termine ultimo della perfezione e il suo strumento, cio6 il cielo, non ammette scadimenti della perfezione richiesta, come ci dimostrano le nostre speculazioni intorno al cielo, ne viene che ogni imperfezione, che sia nel mondo sottostante, 6 imperfezione sul piano della sostanza materiale e contro l'intenzione di Dio creatore e del cielo, e tutto quello che di bene 6 nel mondo sottostante al cielo, non potendo venire dalla materia direttamente, la quale esiste solo come potenza, deriva in primo luogo da Dio artefice e in via subordinata dal cielo, che 6 strumento dell'arte divina, chiamata comunemente »natura.«” (Dante, *De Monarchia*, II. 2.3.)

Urbino suo servitore, che non cessava mai di sollecitarlo a finirlo. E reca più meraviglia che egli venisse a quel mal punto di romperlo.³⁹

A *Genézis* elején Isten szavával teremtett, a bibliai szöveg a teremtés minden napja előtt ismétli a *dixit* igét. (A hetedik dixit a föld ember általi birtokba vételét rendeli el.) Michelangelo vatikáni freskóin Isten nem beszéddel, hanem mozgással és rámutatással hozza létre a világmindenséget. A Sixtus-kápolna mennyezetfreskóján, Jónás elragadtatott tekintete előtt, Isten hatszor jelenik meg a boltív főfal felőli öt kazettájában. A világosság és a sötétség szétválasztása a teremtés első napját illusztrálja. A másodikban, nagyobb térrészen, a Hold és a Nap teremtésekor kétszer tűnik fel: egyszer a növények felett a kép mélysége felé, mintegy befelé úszva, másodszer, jobboldalon, szemből a Napra és a Holdra mutatva. A teremtéssel felkelő nap színe narancssárga; a végítéletkor, az oltár mögötti függőleges falon, a *Sol invictus* mögött látható Nap viszont citromsárga. A harmadik, ismét kisebb kazettában az Úr szétválasztja a vizet és a földet. Az első három freskó, a csak jelzésszerűen ábrázolt növényeken kívül, nagy hangsúllyal, az inorganikus természet létrehozását mutatja be. Az Úr széles mozdulatokkal, karmesterként vezényli a dolgok létrejöttének folyamatát. Mint az indulásnál a lelke (Spiritus Dei) a vizek felett, úgy itt testbe öltözött alakja lebeg az alatta, körülötte és általa megszülető teremtmények társaságában. Együtt mozog velük. A látható Isten, mint egy légi akrobata vagy az űrbe kilépő, kidolgozott izomzatú asztronauta, az a hatból három alkalommal mindkét karját szélesre tárva szinte repdes. Nincs meg benne sem a mozdulatlanság (*non mutar*), sem a teremtett világtól való távolságtartás (*dixit*) gesztusa. A statikus, mint múltban lezárult teremtés gondolatát Michelangelo a *voltán* az éppen létrejövés eseményévé, *in statu nascendi* állapottá változtatja, dinamizálja. (Ebből a teremtésből az állatok is kimaradnak.)

Az organikus létezőket, a férfiként és nőként testet öltő, tudattal rendelkező ember képviseli. Isten ötödik és hatodik megjelenésekor őket teremti meg. Ádám esetében (tágabb térben) nagyon célirányos a mozgása nem annyira felülről (mint várnánk) érkezik, hanem inkább oldalról. Az ősapa még öntudatlan teste a közeli találkozás pillanatában létet kap, még hozzá részben olyat, amilyen Istené is. Ezáltal válik képessé a teremtés folytatására és kiteljesítésére. Személyes mozzanatként a horizonton Michelangelo szülővárosának környéke, a capresei dombok tűnnek fel. Előttük a földön fekvő Ádámnak Isten a levegőből, mutatóujja titkos erejével, érintés nélkül, anyagtalannul, adja át a létezést. Az Úr jobb keze ujjával közelít Ádám ernyedt (még passzív), alátámasztásra szoruló bal karja és keze mutatóujja felé. Izmos teste, szakáll nélküli arca az új Ádáméival azonosak. Ádám ernyedt karjából Krisztusé lett, aki karjai mozdulata láthatatlan erejével az egész kozmoszt és a teljes emberiséget mozgatja.

³⁹ Vasari, „Vita di Michelagnolo,” 33–4; Vasari, *A legkiválóbb festők*, 616.

Egyes elképzelések szerint a tizenegy angyaltól körülvett Úr alászállásának michelangelói ábrázolása pontosan követi az agy keresztmetszetének struktúráját.⁴⁰ Ha így van, a fentebb idézet purgatóriumi sorok⁴¹ illusztrációját látjuk. Éva teremtésekor Isten földön áll. Jobb keze érintés nélkül is felfelé húzó erejével segíti az őszanya autonóm létre kelését a félig fekvő Ádám mellől.

Az erősen hangsúlyozott mozgás nyilvánvalóan eltér az ortodox ikonográfiától, még Raffaellónak a közeli Segnatura-teremben festett, éppen teológiai vitát megjelenítő *Disputa (divinarum rerum notitia)* merev tartású Atya alakjától is. A magyarázat többféle lehet. Témánk szempontjából legelfogadhatóbbnak az tűnik, ha feltételezzük: Michelangelo platonikus mesterei hatására olyan Istent vitt színre, aki ugyan öröktől fogva van, de akinek a léte nem fejeződik be a világ és ember teremtésével, sőt bennük válik teljessé. Mozog, mert a teremtéssel ő is *omniformis* „létet nyer.” Éva Ádám mellől (nem belőle) való felemelésekor az Úr a földön áll, mélyen az őszanya szemébe néz, akit Isten jobbjára húz föl- és maga felé, hozzá nem érve, titkos hatalmával. Mind Ádám, mind Éva teremtése nemcsak a kézmozdulat, hanem legalább annyira a tekintet, a látás, a fény hidat képező erejével történik. A biológiai környezet itt is sematikus: mindössze egy kiszáradt, elvágott fatörzs, belőle egy szintén száraz ág nőtt ki oldalra. Az előbbi Ádám az utóbbi Éva alakjával párhuzamos. (A bűnbeesés fája viszont zöld.)

Az Atya mozdulata a Fiút vetíti előre (az ítélező Krisztus maga elé tekint, nála senkivel sincs szemkontaktus). Az utolsó ítéletet hozó, gladiátor-erejű Hélios Pantokrátor fölfelé mutató jobbjára és lefelé sújtó baljára körül úgy forognak a lelkek, mint nap körül a bolygók. (Így tűnt fel Dante Paradicsomában is.) Láthatatlan mozgató erő hatja át az univerzumot.⁴² Krisztus arcának ábrázolásakor Michelangelo a pogány napisten, Belvederei Apollón ókori szobron lévő vonásait tekintette mintának, szakáll és ruha nélkül ábrázolta, hiszen ezt a Napot semmi sem homályosíthatja el.

⁴⁰ Fank Lynn Meshberger, „An Interpretation of Michelangelo's *Creation of Adam* Based on Neuroanatomy,” *Journal of American Medical Association* 264, no. 14 (1990): 1837–41..

⁴¹ Dante, *Purgatorio*, 25.67–75.

⁴² Az *Utolsó ítélet* elkészülte után közvetlenül festett másolatokon Krisztus fölött, az ikonográfiai hagyományt követve, a mű középső tengelyében látható Isten mozdulata a vizek és a föld elválasztásakor a mennyezetfreskón láthatót utánozza, alatta a galamb, még lejjebb Krisztus (Marcello Venusti, 1549, Museo di Capodimonte, Napoli). Egy másik másolaton (Giulio Clovio [?], 16. sz. első fele, Casa Buonarroti, Firenze) az Atya a Fiúhoz hasonlóan lefelé és felfelé mutat.

A szellemtudományokban nem is olyan régen még általános volt a vélekedés, hogy Faust a nyugat-európai térségben létrejött civilizáció megtestesítője: „Don Quijote, Werther, Julian Sorel egy korszak portréi, Faust pedig egy egész kultúráé” – állítja a 20. század elejének híres történetfilozófusa, Oswald Spengler.¹ Ő a fausti emberből származtatja a másik három újkori európai „héroszt” is:

„[...] a nyugati költészetben a fausti ember először mint Parsifal és Trisztán, azután – mindig a kor felfogását követve – mint Hamlet, Don Quijote és Don Juan bukkan fel, majd – a legutóbbi koroknak megfelelően – Fausttá, Wertherré, végül pedig modern világvárosi regényhőssé alakul át, mindig egy meghatározott évszázad légkörének és feltételeinek szellemében.”²

A *Nyugat alkonya* 1922-ben jelent meg. Fő művének végén a szerző egyértelművé teszi, hogy Németország első világháborúban elszenvedett vereségét az egyeduralomra törő fausti mentalitás csődjének, az európai szellem végjátékának tekinti. Ám ezzel együtt érvényét veszti Hamlet, Don Juan és Don Quijote alakja is, mely e kultúrtörténeti koncepcióban Faust, az európai ember „portréjának” rendelődik alá. Holott a 16–17. század fordulóján az európai szellemből szinte egyidejűleg pattan ki ez a négy újkori európai „hérosz”: Shakespeare *Hamletje* 1601-ben kerül színre; Cervantes *Don Quijote*-regényének első könyve 1605-ben, a második 1614-ben jelenik meg; Tirso de Molina *Don Juanja* 1610-ben íródik, és először 1624-ben kerül bemutatásra; a *Faust-Népkönyv* összeállítására 1587-ben kerül sor, s Christopher Marlowe első *Faust*-drámája feltehetően a 16. század utolsó évtizedében születik. Mi lehet e páratlan jelenség magyarázata?

* E tanulmány előzményeit lásd, hozzáférés: 2022.08.29, <https://adoc.pub/vilagirodalom-eladas-ii-jegyzetei-2009>, valamint Pálfi Ágnes: „»Belőle... nagy király vált volna még«. Hamlet a változó időben 1–2. rész,” *Szcenárium* (2022 február): 23–27, illetve (2022 március-április): 29–40.

¹ Oswald Spengler, *A Nyugat alkonya*, ford. Csejtei Dezső, Simon Ferenc és Juhász Anikó, 2 kötet. (Budapest: Noran Libro, 2011), 1:153.

² Uo., 32.

Tommaso Campanella 1602-ben megjelent utópiájában, a *Napvárosban* azt jóslja, hogy korában, a 16–17. század fordulóján kozmikus léptékű változás várható. Káoszba süllyedés, avagy spirituális felemelkedés? – Akárcsak ma, akkor is ez volt a kérdés. Campanella előérzete a változás horderejét illetően hamarosan beigazolódott, de mibenlétének értelmezése máig sem zárult le. Mert mi is áll e négy újkori sorstörténet fókuszában? A középkori világkép válsága? A hitetlenség, az ember Isten elleni lázadása? Avagy az evangelizáció kiteljesedése, annak az újkori személyiségnek a létrejötte, aki személyes üdvtörténetén, pokoljárásán keresztül talál vissza az igaz hithez? E négy eltérő sorsmodell valójában egy irányba mutat? És a talán legfontosabb kérdés: az újkor európai emberének e „négyosztatú” tipológiai modellje, mely meglátásom szerint az evangéliumi négyesség archaikus évkori rendjét követi, képezi le, vajon érvényben van-e ma is?

*

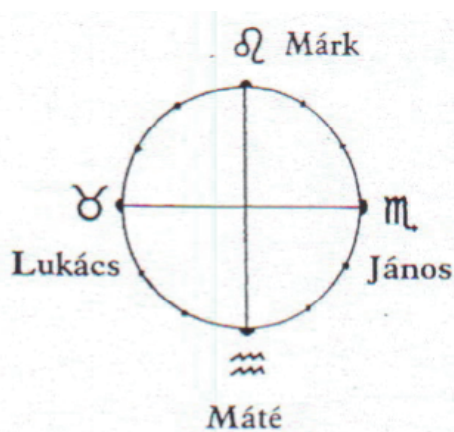
A múlt század kilencvenes éveinek végén, még mint középiskolai tanár tettem próbát először az evangéliumokkal. *A Mester és Margaritát* olvastuk, amikor azt a szorgalmi feladatot adtam föl tanítványaimnak, hogy a *Bibliából* a Jézus kínszenvedései fejezet négy verzióját újraolvasva próbálják megválaszolni: 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 költő, Hontalan Ivan – azaz János – keresztnevéből már a regény első lapjain kiolvasható. Így kezdődött; majd folytatódott azzal, hogy 1999-ben, a Miskolci Egyetem Világirodalmi Tanszékének újdonsült oktatójaként a „Faust-legenda” 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, mindenek 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, holt, karakterét tekintve, Faustnak ő szinte mindenben az ellenlábasa; s mint az Tirso de Molinának, a Don Juan-téma első klasszikus színpadi szerzőjének képnelyvi 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 Juanban* 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 égi és földi királyságért küzdenek, áldozzák életüket mind a ketten.

Ekkor jutottam arra a meggyőződésre, hogy e négy újkori európai „héroszt” igen tanulmányos volna egybevetni a négy kanonizálódott evangéliummal. És vált végképp világgossá számomra az is, hogy e kérdéskör vizsgálatához, a szövegek beható elemzéséhez az asztrálmítikus értelmezési horizont kínálja a lehető legmegfelelőbb perspektívát. A keresztény ikonográfia mindmáig töretlenül őrzi a négy evangélium szerzőinek attribútumaként az *Ószövegségből* származtatott állat-szimbolikát. Azt az asztrálmítikus hagyományt, mely a négy evangélistát az évkör úgynevezett „fix” keresztjére, a Vízöntő–Oroszlán és a Bika–Skorpió tengelyre helyezi:



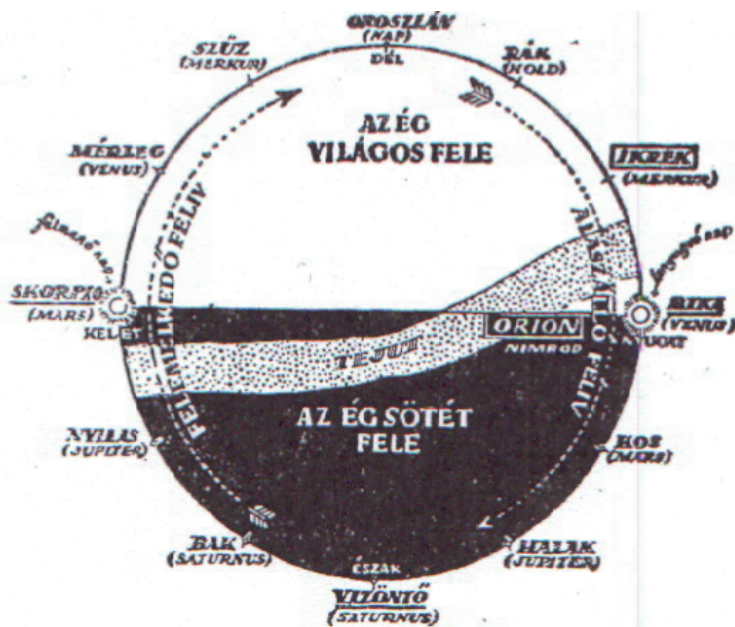
Az evangélisták és a fix kereszt kapcsolata

Az evangéliumok sorolását a lexikonok és *Biblia*-magyarázatok rendszerint a *Máté evangéliumával* indítják. 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 helyezik, 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; ami után a Bika képviselőjében Lukács verziója, majd Máté evangéliuma következik, s végül a Skorpió képviselőjében megszólaló János. E haladási irányt választva a szenvedéstörténet négy verziója *folyamatszerűségében* válik olvashatóvá: a konstans és változó motívumok szerepeltetésének módzatai, az interpretáció hangsúlyeltolódásai egyfajta *szellemifejlődéstörténetként* 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 i. e. 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 (~ i. e. 4320–2160) az anyagias 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:



A precessziós nagy Nap-év (Baktay Ervin nyomán)

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 rákövetkezős a vele átellenben lévő korszakok drámai történéseiben is. Ugyancsak Baktay említi a Mithras-kultuszt, mely már a Bika-korszakban – a Nap „éjbe hanyatlásának” fázisában – előre jelzi a Vízöntőben esedékes fordulatot: Mithra, a *fekete* Bikát legyőző ifjú (akár csak az „orszlántermészetű” Buddha) valójában már Krisztus-előkép – annak az újjászülető Napnak a képviselője, mely a Vízöntőből a Skorpió irányában felemelkedő újtárra indul.³

*

Míg a felvilágosodás gondolkodói a fenti négy alaplumban a rációnak ellentmondó mentalitást, a szellemtelenséget, az őrületet, a káosz jeleit látják és utasítják el⁴, a romantika korá-

³ Lásd Baktay Ervin, *A csillagfejtés könyve* (1945; repr. Budapest: Szépirodalmi, 1989), 295–313.

⁴ Szemléletes példa erre Voltaire *Hamlet*-olvasata (*A Hamlet hibái és nagysága*, 1748), aki ugyanakkor éleslátóan mutat rá arra, miben is hozott újat a shakespeare-i dramaturgia: „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 ölné meg, a hősnő a folyóba veti magát. A színpadon sírt ásnak; a sírásók, kezükben

ban gyökeresen megváltozik e négy „hérosz” megítélése. A fordulat háttérében mindenek előtt a francia forradalom keserű tapasztalata húzódik meg: a ráció mindenhatóságában való csalódottság folytán felértékelődik az érzelmek és az ösztönök szerepe, ideállá válik a lázadó egyéniség, mind nagyobb teret hódít a konvenciókkal szakító eredetiség kultusza. A művészek újra felfedezik a középkort, és a görögség mitikus héroszai-ban önmagukra ismernek.

Európa-szerte megkezdődik a fenti négy mű „összeolvasása.” Christian Grabbe drámájában, a *Don Juan és Faustban* (1829) egymással viaskodik a venerikus és a marsikus tulajdonságokkal megáldott/megvert két hős. Kierkegaard *Vagy-vagy* (1843) című 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.”⁵

Dosztojevszkij *A hasonmás* (1846) című kisregényében a fausti és a cervantesi hőstípust olvastja össze: az „ördögével” viaskodó kisember Don Quijote-i pikaróját beszéli el. Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* (1859) című esszéjében az orosz ember kettős karakteréről értekezik. A 18–19. század fordulójához közeledve Magyarországon Hamlet mint a „kor hőse” lép színre. Kazinczy Ferenc 1790-ben fordítja le a drámát németből a magyar nyelvű színjátszást előmozdítandó, mert ezt tartja annak a műnek, mely „analizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel.” Petőfi az 1848-as márciusi forradalom másnapján Shakespeare-drámák fordítására buzdít. Arany klasszikus Shakespeare-fordításai a 60-as években születnek, *Hamletje* 1867-ben kerül színre.

S mintegy száz évvel később, a második világháborút követően mintha ismét Hamlet alakja, a Shakespeare-dráma főhősének újabb és újabb értelmezése kerülne előtérbe a

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 képzeletének 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 legnagyobbbat a legalacsonyabb rendű és legutálatosabb szellemtelen durvasággal.” Voltaire, „Shakespeare drámái és a közönség,” ford. Pór Péter in Szenczi Miklós, vál. és szerk., *Shakespeare az évszázadok tükrében* (Budapest: Gondolat, 1965), 64.

⁵ Søren Aabye Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford., jegyz. Dani Tivadar, utószó Heller Ágnes (Budapest: Gondolat, 1978), 119.

filmvásznon és a világszínházban, s ennek nyomán a színháztudományban is: Erika Fischer-Lichte németül 1990-ben megjelent könyvének, *A dráma történetének*⁶ utolsó fejezete Heiner Müller *Hamletgépe* (1977) című, kilenc oldalas posztmodern Hamlet-kommentárjának részletes elemzésével zárul. Alighanem máig is ez a legradikálisabb Hamlet-olvasat, mely a végsőig viszi az alak lebontását, ellentmondásos karakterének „feldarabolását”. Ám az eredeti Shakespeare-mű dekonstrukciója és újraírása azóta is zajlik világszerte, a hazai színpadokat is beleértve.⁷

Hamlet alakjának tragikai formátumát illetően valójában sosem volt konszenzus az értelmezők körében. De továbbra is megfontolandó Kosztolányi Dezső vélekedése:

„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. [...] A határai ködösek, sejtelmesek, mindenki a saját arcára formálhatja, és az ő tág köpönyegébe befér még ma is az életünk, minden problémájával és szimbólumával együtt.”⁸



Hamlet királyfi, atyja trónjának jog szerinti örököse. Már csak ezért is evidensnek tűnik, hogy Márk evangéliumának szimbolikus jelzőállatával, az Oroszlánnal hozhatjuk őt kapcsolatba. De vajon valóban méltó-e erre az emberiség aranykorát idéző örökségre? Van-e bizonyítékunk arra, hogy Hamlet uralkodásra termett? Mert ami ebben a drámában tényleges helyzetét illeti: jogfosztott, kisémmizett. Ugyanakkor Fortinbras záró mondata: „[...] belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még” önmagában is azt igazolhatja, hogy van jogalapunk innen közelíteni e kérdés megválaszolásához.⁹ Evangéliumi párhuzammal szólva: Hamletnek – mint ahogy Krisztusnak – ugyancsak meg kell halnia ahhoz, hogy király volta, uralkodói formátuma fölismerhetővé váljon és ki is mondassék.

⁶ Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001).

⁷ „Karnevál, bohózat és haláltánc” – mondja Nádasy Ádám Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba, *Hamlet, a dán királyfiból lett brit király* című virtuózátiratának fűlszövegében (Budapest / Gyula: Gondolat Kiadó / Gyulai Várszínház, 2021). Az utóbbi évek két hazai *Hamlet*-interpretációjáról (Vígszínház, 2017, rend. Eszenyi Enikő; Gyulai Várszínház, 2018, rend. Tapasztó Ernő) lásd „Szabadság, szerelem, színház: Ifjabb Vidnyánszky Attila színész-rendezővel Szász Zsolt és Pálfi Ágnes beszélget,” *Szcenáriumi* (2017 november): 56–8; Pálfi Ágnes és Szász Zsolt, „*Fej vagy írás?*” Tapasztó Ernő *Hamlet*-adaptációja Gyulán,” *Szcenáriumi* (2018 szeptember): 84–8.

⁸ Kosztolányi Dezső, „Hamlet a shakespeare-i színpadon,” *Világ*, 1911. május 6, 14.

⁹ A színpadok mögött tovább zajlik ugyanis az előtörténet, mely a dráma cselekményét keretezi: 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 Dánia helyett Lengyelország ellen küldi.

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. És nem is (csak) arra, hogy a zsidók királya legyen. Ahogyan majd Jánosnál maga Jézus mondja Pilátusnak: „Az én országom nem e világból való”¹⁰.

Hamletet a Dániát elfoglaló norvég Fortinbras személyében a győztes ellenfél „koronázza meg”, de múlt időben és feltételes módban fogalmaz. Arany belecsempészi a fordításba az épp most semmivé foszló jövő időt: „ha megéri” – Shakespeare-nél nem ez a közbevetés szerepel. A „had he be put on” inkább így volna fordítható: „ha trónra került/emelték volna.” Így ami az eredeti angol szövegben hangsúlyos, az a múltban elszalasztott esély.¹¹

De mit ért Fortinbras a „nagy király” fogalma alatt? Mit olvashatunk ki a tragédiának ebből a záró jelenetéből? A királyi hatalom istentől való: a középkorban az egységes keresztény Európa még erre a vallási, ideológiai konszenzusra épült. A reneszánsz időszakában azonban ez már egyre inkább csak „plakátszöveg.” A világi hatalom gyakorlóinak egyre kevésbé van szükségük ilyesfajta elvont, transzcendens filozófiára, legitimációra. E paradigmaváltás szószólója, Machiavelli (1469–1527, *A fejedelem*: 1513) azt hirdeti, hogy sikeresen politizálni csak egy reálpolitikus képes: az erkölcsnek (a vallásnak, a jóistennek) szerinte 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, ám az új uralkodó ügyeljen arra, hogy elődjének

¹⁰ Az asztrálmítikus hagyomány szerint az első Istentől felkent Király a teremtés kezdetén, a mítikus aranykort jelképező Nap havában, az Oroszlánban volt „otthon” (lásd Baktay Ervin fentebb idézett „világhoroszkópját”). Ennek ciklikusan ismétlődő „aranykor”-nak a vége legutóbb az i. e. 10800-ra tehető. Jézus korában azonban ez a bizonyos Nap-Király nemcsak „otthon” nincs már: a szenvedéstörténetben Jézus keresztalála azt a pillanatot exponálja, amikor „erővesztése” drámai módon válik nyilvánvalóvá. A Nap-Király (ahogyan maga a Nap is, mint a tavaszpont bolygója) a Kos világhavában (i. e. 2160-tól a krisztusi időszámítás kezdetéig) volt „erőben”, amelyet a zsidóság és a nagy ókori birodalmak fénykoraként tart számon a kultúrtörténet. Az ószövetségi hagyomány Dávid királyként nevesített uralkodója, aki Kr. e. 1040-ben született Betlehemben, mint konkrét történeti figura ennek az „erőben”-létnek az emblematiszusa alakja. Kérdés azonban, hogy a jövőre nézvést vajon melyik királyi státusz helyreállítását ígéri az ószövetségi prófécia. Dávid „utolsó sarja” (aki mint messiás a jövődőlés szerint a zsidóság politikai autonómiáját is helyreállítja majd) vajon az „erőben”- vagy az „otthon”-lét királyi trónusának várományosa-e? Lásd erről: Pálfi Ágnes, „A szinoptikusok három világtükre: Márk, az Oroszlán,” *Szcenárium*, (2015 szeptember): 47–54.

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János, kiad., szerk., jegyz. Fabiny Tibor (Budapest: Ikon, 1993), 244–45. A kétnyelvű idézetek a továbbiakban ebből, a Matúra Klasszikusok sorozatban megjelent kötetből valók.

írmagja se maradjon – vagyis óhatatlanul gyilkolnia kell. E felfogás mintha Claudius ideológiáját legitimálná.¹² Ám Shakespeare drámája a hit és/vagy hitehagyottság kérdését illetően jóval árnyaltabb képet fest a korról.

A mű értelmezői nemhiába emelik ki, hogy a drámai cselekmény fordulópontját követően, a Claudius gyilkos tettét leleplező „egérfogó”-jelenet után adódik egy pillanat, amikor Hamlet, immár a bosszújogosságának tudatában valóban cselekedhetne: megölhetné az imádkozó királyt. De úgymond attól tart, ha most leszúrná, Claudius lelke a mennybe szállna, mivel imájával a katolikus egyház tanítása szerint bűnbocsánatot nyerhet. E nyíltan hangoztatott indok jelentése azonban ambivalens: azt érzékelteti, hogy Hamlet egyszerre hívő és kételkedő; hiszen ha mindenki számára megadatik a bűnbocsánat (lásd az e célból megvásárolható búcsúcédulákat), lehet-e bízni az igazságos istenítéletben? Azt már csak az előadás közönsége látja, hogy őszinte bűnbánat híján Claudius imája hatástalan volt. Vajon Shakespeare miért úgy zárja e jelenetet, hogy Hamlet ennek a kudarcnak már nem lehetett a tanúja?

De ugyanígy ambivalens, hogy Hamlet hisz-e apja Szellemének, pontosabban hogy apjának tulajdonítja-e a parancsot, mely bosszúra ösztökéli. A jelenetből ugyanis nyilvánvaló, hogy pontosan tudja: a gyilkosság történetét a Szellemet alakító egyik őr, Francisco beszéli el.¹³

Sorolhatnánk tovább a hit és/vagy hitehagyottság dilemmája kapcsán megválaszolható kérdéseket; de fókuszáljunk most a legfontosabbra: mi a bizonyítéka annak, hogy a királyfinak köze van az evangelizációhoz, ahhoz a magas nivójú Oroszlán szellemiséghez, mely Biblia-elemzésünk tanúsága szerint Márk evangéliumának Krisztusában ölt testet¹⁴? Vajon ténylegesen is tetten érhető-e a drámában a címszereplő Oroszlán alapkarakterére, mentalitására utaló állatszimbolika? Ha figyelmesen olvassuk a szöveget, kiderül: igen, felbukkan az Oroszlán jelképes állat alakja, még hozzá rendkívüli módon, a történet kitüntetett pontján, amikor Hamlet (Horatióval) a Szellem jövetelére vár: „Sorsom kiált, és minden kis inat / E testben oly rugós keményre edz, Mint a neméai oroszlán idegje.”¹⁵

¹² Feltételezhető, hogy Claudius esetében a levírátus archaikus intézménye is ott volt a háttérben mint hivatkozási alap a trón elfoglalására – még ha a drámában ez nem is tematizálódik.

¹³ Lásd Hamlet reakcióját a híveit „alant” esküvésre biztató Szellem szavára: „Ah ha, boy, sayst thou so? Art thou there, / truepenny? – / Come on. You hear this fellow int he cellarage.”; „Ha, ha! te mondd, hé? ott vagy, te jópénz? / – Halljátok e fickót a pincelyukban? –” (Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, 1.5.68–9.)

¹⁴ Lásd erről: Pálfi, „A szinoptikusok három világtükre.”

¹⁵ „My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion's nerve.” (Shakespeare, *Hamlet*, 1.4.84–6.) Megjegyzendő, hogy a test zodiákusában az Oroszlánban otthon levő Nap a szívre, a hátgerincre és a gerincvelőre fejt ki jótékony hatását. Lásd erről Baktay, *A csillagfejtés könyve*, 151.

Hamlet e hasonlatával egyértelműen önmagára vonatkoztatja ezt a maga korában közsímet ókori jelképet, mint az erő, az elszánás, a tetterekészség metaforáját. Ekkor még csak sejti, mit fog a Szellem a tudomására hozni. De mintha már előre látná és föl is vállalná a rászabott feladatot. Oroszlán karakterű, felülről vezérelt *szellemi* tetterekészség ez, melyre azonban nem a földi értelemben vett tervszerűség, céltudat a jellemző.¹⁶ Nem kérdés ezek után, hogy Hamlet nemcsak rangját, hanem szellemiségét tekintve is igazi királyfi. De vajon vannak-e evilági uralkodói ambíciói?

Feltűnő, hogy hasonlatának „rugós kemény” (az angol eredetiben: „hardy”) jelzője által Hamlet pozitívba fordítja az eredetileg negatív értelmű mitikus képet. Az ókori történet szerint Nemea argolisi város környékén vérszomjas, vad oroszlán garázdálkodott, s a várost Herkules/Héraklész szabadította meg a szörnyetegtől. 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 korábbi példálózása anyjával kapcsolatban az I. felvonás 2. színében: „[...] ím, ő, éppen ő, / Atyám öccsével egybekél, ki úgy / Sem húz atyámra, mint én Herkulesre.”¹⁷ Hamlet azt árulja el itt, hogy Herkules alakja számára etalon, maga fölé helyezett, elérendő hősideál. Miért éppen ő? Tudvalevő, hogy Herkules, az Apollónnal versengő naphérosz egyik szerepkörében őhozá hasonlóan „kisemmizett trónkövetelő királyfi.”¹⁸

Ambícióját tekintve Oroszlán és az Oroszlánt legyőző Herkules volna tehát Hamlet egy személyben? Hogyan olvassuk ezt? Hamlet már most, a kezdet kezdetén meghasonlott volna önmagával?¹⁹ A királyfi krisztusi korban van: az ifjúból férfivá érés stádiumában,

¹⁶ Hasonló felismerés az alapja L. N. Vigotszkij konklúziójának, aki elemzésében kifejti: e mű főszereplője bizonyos értelemben az új király, Claudius, hiszen ő kezdeményezi a harcot Hamlet ellen a katasztrófát megakadályozandó. Azonban – mint Vigotszkij rámutat – „a darabnak megvan a maga saját terve, amely uralkodik a király tervei felett”, és „ellenállhatatlanul sodorja őt a pusztulás felé”. Ezzel szemben „Hamlet bölcsessége, tervnélkülisége, profetikus készsége a darab tervének realizálásában, az e tervnek való teljes alárendelődésben rejlik”. (L. N. Vigotszkij, „Hamlet, dán királyfi tragédiája,” in *Művészetpszichológia*, ford. Csibra István [Budapest: Kossuth, 1968], 451.)

¹⁷ „[...] why she, even she [...] married with mine uncle, / my father's brother, but no more like my father / Than I to Hercules;” (Shakespeare, *Hamlet*, 40–1.)

¹⁸ Lásd erről: Jankovics Marcell, *A Nap könyve* (Debrecen: Csokonai, 1996), 203.

¹⁹ Almási Zsolt figyelemre méltó, ám a magunk mitopoetikus olvasatától merőben eltérő pszichológiai értelmezése szerint Herkules mint metaforikus analógia „Idős Hamlet magasabbrendűségét hivatott megjelölni,” mely mint elérhetetlen ideál nyomasztó teher a királyfi számára, amelyről szabadulni szeretne. S amikor a neméai oroszlánhoz hasonlítja magát, Almási meglátása szerint azt árulja el, hogy Idős Hamlet áldozatának tartja magát. A másik két Herkulesre utaló szöveghelyet (2.2.343–344; 5.1.273–74) pedig úgy interpretálja, mint amellyel a textus a „túljárásra, a valóságnál nagyobb érzelmi kitörésre, vagyis a teatra-

amikor azt a kérdést teszi föl magának, mit jelent uralkodni, királynak lenni. És képes beszédéből kiolvasható a válasza: trónra csak az méltó, aki nemcsak másokon tud uralkodni, hanem önmagán is.²⁰ Mire irányul a drámában ez az önuralom? A bosszúállás démonának megfékezésére. Holott az alapszituáció, a Szellemtől kapott parancs a bosszúdráma modelljét vetíti előre. S a dráma értelmezőinek többsége Hamleten máig is a könnyörtelen bosszút, a határozott cselekvést, az ókori tragédia hősekre jellemző tetterőt kéri számon.²¹

A drámai alapszituáció valóban hasonló: amikor Agamemnón, Mükéné királya hazatér a trójai háborúból, felesége, Klütaimnésztra és újdonsült szeretője, Aigiszthosz meggyilkolja őt. A száműzetéséből hazatérő Oresztész húgával, Elektrával megöli anyját és Aigiszthoszt, így állva bosszút apja elpusztítóin, majd elfoglalja a trónt. Mi következik azonban a bosszú végrehajtása után?

Euripidész drámájában Oresztész a tiltott anyagyilkosság következményeként kálváriát jár: a bosszú istennő, az Erinnüsök végighajszolják az országon, egészen addig, amíg tet-

litásra hívja fel a figyelmet". Almási Zsolt, „Herkules alakváltozásai: Herkules-utalások Shakespeare *Hamletjében*,” in Géher István és Kiss Attila, szerk., *Az értelmezés rejtett terei*, Shakespeare-tanulmányok (Budapest: Kijárat, 2003), 65–76.

²⁰ A keresztény ikonográfia nyelvére lefordítva az Oroszlánon trónoló Krisztus ideálképe ez. Lásd az Oroszlánon (Krisztuson) álló Istenanya, az oroszlános Madonna 14. századi képtípusát, valamint Dürer rézmetszetét, amelyen Krisztus lángoló arccal, Justicia kardjával és mérlegével mint az „igazságosság napja” Oroszlánon trónol. Shakespeare korában azonban az Oroszlán jelképisége már ambivalens. Az archaikus kultúrákban még a pozitív aspektus a jellegadó, a domináns: az Oroszlán isteni lény, Nap-jelkép. A király a „lángsörényű” Nap fia. Az oroszlánvadászat a férfiaság, az uralkodásra termettség próbája. Legyőzése nem azt jelenti, hogy megsemmisítem, hanem azt, hogy megszerzem a képességeit: Oroszlánná válhatok általa. A kora-középkorban azonban már 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 ezzel a képpel védeni, óvni, eljjeszteni a híveket. Eltiprása a gonosz fölötti győzelmet jelképezi (lásd a Sárkányon vagy Oroszlánon taposó Krisztus képtípusát). Holott a *Jelenések könyvében* az „Oroszlán Júda törzsből” még magára Krisztusra vonatkozik. Az Oroszlán ambivalens jelképisége a reneszánsz világi ikonográfiájában is feltűnő: egyfelől az Erő és a Bátorság (lásd a Tarot kártya XI. számú lapját), másfelől viszont a Harag és a Gőg szimbóluma. Lásd ehhez az „oroszlán” címszót *A keresztény művészet lexikonában* (Budapest: Corvina, 1986, 250–52); Hoppál Mihály et al., *Jelképtár* (Budapest: Helikon, 1990), 165–66; Jankovics, *A nap könyve*, 134–37, 317–20.

²¹ „A Shakespeare-magyarizók kezdettől fogva kiemelték a Hamlet- és az Oresztész-monda közt fennálló szoros összefüggést. Mind a kettőben az anya bűnös házasságban élt 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.” Hermann Hettner, „Hamlet. Irodalmi írások, 1854,” ford. Gellért György in Szenczi, *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 157.

te miatt bíróság elé nem kerül Athénban. A bíróságon maga Athéné szólal fel érdekében, így végül felmentik.

Bornemisza Péter *Magyar Elektráját*²² az ókori dráma keresztény olvasataként tartjuk számon. Ennek „előljáró beszédében” még ezt olvassuk: „Istennek hatalma vagyon az bosszúállásra” – vagyis: Oresztész és Elektra az Ég bosszújának eszköze csupán. Ám a dráma végén a Mester zárszava már másfajta szemléletet tükröz: „Igen félek rajta, hogy ez is – azaz Oresztész – mind az többi atyafiai, el ne veszesse magát.” Mert – amint sorolja – Agamemnon családjának története szakadatlan vérontásból áll. „Ez is bizony nagy csudálatos dolog, hogy tulajdon fia édesanyját megölje. [...] Jámbor és tisztá életű legyen, igazán és kegyelmesen éljen, ha nem akar úgy járni, mint az ő eleji.”

Ám Szophoklész művében van egy nevezetes kitérő, mely nem tartozik szorosan a „bosszúdráma” cselekményéhez: a kocsiverseny leírása, mely új megvilágításba helyezi Oresztész alakját. Fontos körülmény, hogy a várva várt fivér nem a maga nevében tér haza száműzetéséből Elektrához. Cselhez folyamodik: küldöncként mutatkozik be, s hűgának az úgymond kocsiversenyben elpusztult Oresztész hamvait adja át. Ám ez a csel korántsem közönséges hazugság. Nem a megtévesztést szolgálja ugyanis, hanem annak a mélyebb igazságnak a feltárulását, hogy ő csak Nap-hérosz mivoltának feladása árán vállalhatja küldetését, a bosszú végrehajtását. Vagyis hogy a kozmikus szférában otthonos héroszként valóban meg kellett halnia a földi közegbe való alászállását megelőzően.

Hamletnek ugyanígy fel kell adnia magas nivójú Oroszlán mentalitását, és azt a készletét, hogy túllépjen „e mai kocsmán”, ha végre akarja hajtani a bosszút. E lépés megtételében nem „puhasága”, „tunya tétlensége” akadályozza folyamatosan, hanem annak felismerése, hogy amennyiben a Szellem parancsának vakon eleget tenne, azzal éppen nem az idő „helyretolását” szolgálná. Mert – mint Fabiny Tibor állítja –, ebben a drámában „sokkal többről van szó, mint egy adott történelmi kor válságáról. A mű látomása szerint ugyanis a válság *metafizikai eredetű*.”²³

„Ó, boldog Isten! Egy csigahéjban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim”²⁴ – mondja Hamlet, ezzel a képpel revideálva

²² Bornemisza Péter (1535–1584) *Magyar Elektrája* Bécsben, 1558-ban íródik. Vö. Bornemisza Péter, *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából: Nagyobb részre fordított, és az keresztényeknek erkölcsöknek jobbításokra például szépen játéknak módja szerint rendeltetett*, hozzáférés: 2022.08.29, mek.oszk.hu/00600/00625/00625.htm.

²³ Ifj. Fabiny Tibor, „Ó, az én próféta lelkem!»: A Hamlet mint a Látás Költészete,” *Diakonia* 1. sz. (1984): 31–41.

²⁴ „O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, where it not that I have bad dreams.” (Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.250–2.)

a „Dánia börtön” metaforát a szándékainak kikémlésére felbujtott két udvaronccal, Rosencrantz-cal és Guildensternnel való szöváltása során. A csiga a maga föltekeredett formájával kozmikus szinten a teremtés kezdete és vége közötti mitikus világidő szimbóluma²⁵, ami azt bizonyítja, hogy Hamletnek, a „végtelen birodalom királyának” szellemi horizontja üdvtörténeti érdekeltségű, jóval tágabb tehát a „bosszúdráma” horizontjánál.

Ami Oresztész és Hamlet karakterét valóban megkülönbözteti egymástól, az alighanem a pszichológiai sík térnyerése, amiről a kora-újkor embere láthatóan akkor sem tud lemondani, amikor már elszánta magát a cselekvésre.



A filozófus Hamlet az „Egérfogó” megrendezőjeként immár művészként aktivizálja magát. De vajon mi a célja ezzel? Azért rendezi meg ezt a színjátékot, mert a kor embereként már nem hisz a kísértetekben?²⁶ Arról akar megbizonyosodni, hogy Claudius valóban elkövette-e a gyilkosságot – hogy tehát jogos-e a vérbosszú? Erre utal, hogy a király reakciójának megfigyelésével Horatiót bízva meg. Meglátásom szerint azonban Hamlet ezzel a „tetemrehívással” sokkal inkább a királyi udvar nyilvánosságát akarja provokálni. Arra akar választ kapni, hogy egyáltalán büntetnek minősül-e a közösség szemében ez a gyilkosság. Avagy az lesz kiolvasható az udvari méltóságok reakciójából, hogy ha sikerült megszerezned a hatalmat, már nem számít, hogy e cél érdekében gyilkosságot követtél el, mivel a cél – úgymond – szentesíti az eszközt? Tegyük hozzá: Claudius láthatóan rátermett realpolitikus, hiszen – legalábbis egy időre – sikerül feltartóztatnia a norvégok betörését.

Ha Hamlet a Szellem parancsát teljesítve azonnal végrehajtotta volna a bosszút, ő is Claudius pragmatikus szemléletét követte volna. A többség hallgatólagos elvárása szerint cselekedett volna a trón megszerzése érdekében. Ám ezzel eljátszotta volna az esélyt, hogy a morális alapokra rákérdzhessen, hogy kiderítse, léteznek-e még ezek az alapok egyáltalán. De vajon nem merő idealizmus-e részéről ez a tetemrehívás, amivel Dániának több kárt okoz, mint hasznot? Nem könnyű vitába szállni ezzel a 20. században különösen felértékelődött nézőponttal. Még akkor sem, ha maga a dráma és hőse láthatóan ellen is áll ennek a fajta „realista” olvasatnak.²⁷ A rendezőként fellépő Hamlet Claudius lelep

²⁵ Lásd erről a „csigavonal” (spirál) címszót: Hoppál et al., *Jelképtár*, 45–6.

²⁶ Már a darab elején is ez a kétely teszi ambivalenssé apja szellemének kísértetként való megjelenését, mely valójában ugyancsak egy színjáték: Francisco talpig vas jelmezben való „alakoskodása”, melyet az ifjú Hamlet számára ölt álló barátai rendeznek. Lásd Hagymás István, *Shakespeare-látlatok 2* (Pilisvörösvár: Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, 2020), 237.

²⁷ Lásd ehhez Bertold Brecht *Hamlet-értelmezését*, mely a második világháború tapasztalata nyomán, 1948-ban íródott: „Háborús idő jár. Hamlet atyja, Dánia királya, győzelmes rablőháborúban legyilkolja Norvégia királyát. Mikor ennek fia, Fortinbras új hadjáratra készülődik, a dán király is elpusztul, mégpedig

lezésén túl egyúttal arra is rákérdez, hogy mire való, mit tehet a színház – ami alighanem Shakespeare számára a legfontosabb kérdés: alkalmas-e ez az „ellen-dramaturgia” arra, hogy leváltssa az önérdékű vérbosszú „klasszikus” dramaturgiáját, vagyis hogy – mai szóval élve – társadalmi értelemben „paradigmát” váltson?²⁸

Hamlet „egérfogója” alapjában sikeres: Claudius lelepleződik, s feltámadó büntudata azt jelzi, hogy a morális alapok az emberi pszichében továbbra is 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 – immár megöletni.²⁹ Nem irányíthatja tovább az eseményeket, melyek innentől a katasztrofális végkifejlet felé tartanak.

A Vígszínház 2017-ben bemutatott Hamlet-előadásában³⁰ különös hangsúlyt kap, hogy az „egérfogó” jelenetben Claudius lelepleződése következmények nélküli marad. A rendező a nézőtérrel a színpadra invitál néhány embert, akik a színjátékot így ugyanazokból a széksorokból nézhetik végig, mint a királyi udvar tagjai. Ámbár az ötlet vitatható

saját fivérének kezétől. Mindkét legyilkolt uralkodó testvére király lesz, s azzal hártják el a háborút, hogy megengedik a norvég csapatoknak az átvonulást dán területen, a Lengyelország ellen indított rablóbáborúra. Ekkor azonban az ifjú Hamletet felszólítja harcos atyjának szelleme, hogy álljon bosszút a rajta elkövetett gazságért. Hamlet kissé habozik, hogy a véres tettet egy másik véres tettel torolja meg, sőt már hajlandó száműzetésbe menni, amikor a tengerparton találkozik a csapataival Lengyelországba tartó, ifjú Fortinbras-szal. A harcos példa lenyűgözi, visszatér, s barbár öldöklés során lemészárolja nagybátyját, anyját, megöli önmagát, és Dániát átengedi a norvégoknak. Ezekben az eseményekben a már hizásnak indult ifjú ember szemlátomást elégtelenül alkalmazza a wittenbergi egyetemen szerzett új értelmet. Kerékkötővé válik a feudális huzavonában, amelybe hazatérte után csöppen. Az értelmetlen gyakorlatiassággal szemben Hamlet értelme teljesen gyakorlatiatlan. Az efféle okoskodás és az ilyen cselekvés ellentmondásának válik tragikus áldozatává.” Bertold Brecht, „Kis színházi káté, 1948,” ford. Gellért György in Szenczi, *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 348–49.

²⁸ Katona Józsefet 1821-ben, két évvel a *Bánk bán* végleges változatának megszületése után ugyanez a kérdés foglalkoztatja a színház társadalmi funkcióját illetően, amikor egy korábbi világkorszak kultikus gyakorlatára hivatkozik: „A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak’ Ítéltő Széke, a’ Kimúltakat az Élők’ elébe állíttya tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Papság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőbb mindenik a’ földön járt) megtörtént.” Katona József, „Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?” *Tudományos Gyűjtemény*, 1821. április. Újraközlés helye: *Napkelet*, 8. évf. 4. sz. (1930. április 1.), 318–26.

²⁹ Lásd Király Gyula, „Reneszánsz és XIX. század – Hamlet és Raszkolnyikov,” in *Dosztojevszkij és az orosz próza* (Budapest: Akadémiai, 1983), 285–91.

³⁰ A Vígszínház 122 éves történetében az első alkalom, hogy műsorra került ez a Shakespeare-mű. Eszenyi Enikő rendezésének főszerepében ifj. Vidnyánszky Attila (Hamlet), s a főbb szerepekben Hegedűs D. Géza (Claudius és az öreg Hamlet szelleme), Börcsök Enikő (Gertrud) és Réti Nóra (Ophelia).

– hiszen a „külső” nézők cselekvésképtelensége nem hasonlítható össze a darabbeli udvaroncok feltétlen lojalitásról árulkodó passzivitásával, amikor némán követik a színről felindultan távozó Claudiust –, a rendező mondanóját mégis érdemes komolyan vennünk: arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy a bűnösök következmények nélküli lelepleződése jellemzője a mai, 21. századi világhállapotnak is.

Ez az olvasat szorosan összefügg Hamlet karakterének aktuális színpadi megfogalmazásával. Ifjabb Vidnyánszky Attila – mint a mai 25–30 évesek nemzedékének tagja – akkor volt a legérzékenyebb kamaszkorban, amikor a 2008-as gazdasági világválság után nem szellemi megújulás következett, hanem a felismert rossz szisztémát restaurálták, „tolták helyre.” Csoda-e hát, ha „túlmozgásos” Hamletje függetleníteni igyekszik magát a darabbeli nyomasztó külső körülményektől, vagy – amint az egyik kritikus fogalmaz – úgy viselkedik, mintha nem akarna tudomást venni arról, miben vesz részt, hogy ne neki kelljen eldöntenie: csak magáért vagy másokért is lázad-e?³¹ Mintha az „egérfogó-jelenetet” is csupán a maga gyönyörűségére, a színházcsinálás extatikus állapotát demonstrálandó állítaná színre. Ifjabb Vidnyánszky Attila ezen a színpadon éppúgy magányos lázadó, és éppúgy művészként, a művészet nevében protestál, mint a 20. század hetvenes éveinek orosz fenegyereke, Vlagyimir Viszockij, aki a Ljubimov-rendezte előadás³² Hamletjeként egy szál gitárral lépett fel az önmagát túlélte diktatúrával szemben. Aki látta a budapesti előadást, bizonyára jól emlékszik a Viszockij torkából feltörő kelet-európai rock érdességére éppúgy, mint a kopott, seszínű függönyökön tátongó lyukakra, melyek értelmetlenné és lehetetlenné tették a rejtőzködést, egyértelműen jelezve, hogy a fennálló rendszer végóráit éli.

*

³¹ Papp Tímea így jellemzi ifj. Vidnyánszky Attila alakítását: „Ez a fiú naiv – de nem buta naiva, amilyenre Rosencrantzt és Guildenstern hangolják –, akit nem fertőzött meg a hatalom. Elsőprőn energikus, életvágó és életakaró, de tapasztalatlan, nem igazodik ki a hatalom útvesztőiben. Az első sokkot, apja szellemének megjelenését követi a többi, és ahogyan a számára idegen hatalomgyakorlási technikákkal szembesül, ahogyan az udvari machinációkat átlátja, úgy lesz egyre tehetetlenebb, úgy hoz jobbrosszabb ad hoc döntéseket. A sodródásból keletkező frusztráció zárja be, teszi őrültté. A rendező és a színész érdeme, hogy ezeket nem stációszerűen felmutatva látjuk, hanem folyamatként. Azt viszont nem tudom, magáért vagy másokért lázad. A Színész egyértelműen a közösség hangja. De hogy Hamlet ezt meghallja-e, abban nem vagyok biztos.” Schuller Gabriella, „HAMLET POP. William Shakespeare: Hamlet – Vígszínház. Többhangú kritika Papp Tímea és Urbán Balázs kommentárjával,” *szinhaz.net: A Színház folyóirat portálja*, 2017. december, <http://szinhaz.net/2018/01/30/schuller-gabriella-hamlet-pop/>.

³² Ez a híres *Hamlet*-interpretáció 1971-ben készült a moszkvai Tagankán. Budapesten az előadás 1976-ban került bemutatásra.

Hamlet tragikai vétsége a Claudius nevében kémkedő Polonius³³ leszúrása abban a jelenetben, amikor anyját igyekszik bűne belátására bírni. Evangelizációs kísérlet ez (lásd a Bibliában Jézus bűnbocsánatát a parázna asszonynak), mely ismét Hamlet üdvtörténeti horizontjának jelenlétére utal: a lelkeség síkján próbál fordítani a szituációt, ami e fatális gyilkosság következtében végül is nem sikerül. S ez az a fordulat, melynek következtében elveszíti az események reális időtere fölötti uralmát.

A drámának ezt a konfliktus-szituációját Franco Zeffirellinek sikerült a legérzékletesebben megragadnia.³⁴ 1990-ben forgatott filmjében Hamlet és Gertrud találkozásának jelenete egy nagyméretű faliszőnyeg előterében zajlik, melyen az Oroszlán teljes testiségében, oldalnézetből látható, ezért igen nagy hangsúlyt kap rajta a szexusra utaló farok.³⁵ E képnyelvi megerősítés telitalálat a rendező részéről, hiszen ebben a jelenetben kulminál a konfliktust kiváltó alaphelyzet, a szellemiség – lelkeség – testiség megbomlott összhangja.³⁶ Zeffirelli határozottan kiemeli azt a gesztust is, amikor apjának és Claudiusnak az arc-képét Hamlet egyszerre tolja Gertrud szemé elé, miközben az új király alantas testiségével, szexusával szembeállítva az öreg Hamlet emelkedett, „jupiteri” szellemiségére hivatkozik.³⁷ Ez a kettősség voltaképp az anyában keletkezett konfliktus maga: a színész nő (Glenn

³³ Hagymás István egyenesen azt feltételezi, az (ál)szellem által sugallt bosszú nemhiába teljesedett be Poloniuson, aki meglátása szerint az egész „összeesküvés” értelmi szerzője, az események voltaképpen irányítója. Van némi jogosultsága ennek a gondolatkísérletnek is, hiszen Polonius mint a hatalomra törő polgárság képviselője titkon vélekedhet úgy, hogy itt az idő a királyság intézményének felszámolására.

³⁴ Nem véletlenül. Hiszen az olasz művész számára e jelkép azért is kaphatott kiemelt szerepet, mert Velence címerállata az Oroszlán és védőszentje Szent Márk.

³⁵ Ismeretesek olyan ábrázolások is, amelyeken az Oroszlán e farokkal mint önnön legyőzendő/ megfékezendő ellenfelével – az Oroszlán gyilkolásra hajlamosító Skorpió misztikusával – néz szembe.

³⁶ Erre a megbomlott összhangra is vonatkoztatható Hamlet enigmatikus megnyilatkozása Polonius halálát követően, amikor Guildenstern a tetem hollétét firtatja: „HAMLET: The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing / GUILDENSTERN: A thing, my lord? / HAMLET: Of nothing;”, „HAMLET: A test a királynál van, de a király nincs a testnél. A király afféle izé... / GUILDENSTERN: Mizé, uram? HAMLET: Semmizé [...]” (4.2.23–6). A kor felfogása szerint a társadalom élő organizmusában a *király* a szellemiség szintjét működtető agynak, illetve a legmagasabb rendű, azaz racionális léleknek feleltethető meg. Lásd id. mű, 5.

³⁷ „Look here, upon this picture, and on this; / The counterfeit presentment of two brothers. / See, what a grace was seated on this brow; / Hyperion's curls; the front of Jove himself; / An eye like Mars, to threaten or / command; / A station like the herald Mercury / New-lighted on a heaven-kissing hill; / A combination and a form indeed, / Where every god did seem to set his seal, / To give the world assurance of a man;”, „Nézd, mennyi fönség ül e homlokon: / Hypérjon fürtök; homlok Jupiter / Sajátja; szem Mársé, mely fenyeget / S parancsol egyben; állás Mercuré, / Most száll le, egy égcsókoló tetőre; / Oly összetétel és idom, valóban, / Hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet / Nyomott reája, biztosítani / Egy férfit a világnak.” (3.4.57–65.)

Close) arcjátéka elhitei velünk, hogy még most is egyszerre rajong halott férje magasrendű szellemiségéért és vonzódik testvéröccsének gátlástalan, alantas testiségéhez.³⁸ Vagyis számára a férfiideál két félből tevődik össze, melyeket a földi realitás szférájában lehetetlen egyesíteni.

Az apa testetlen Szelleme, akit e jelenetben csak Hamlet lát, Gertrud *elki*zavarodottságára hívja fel a fiú figyelmét: kéri, hogy álljon le a számonkéréssel, különben Gertrud összeomlik. Ez a gesztus az apa síron túli szerelmére, nagylelkűségére utal, ami a jupiteri szellemiség sajátja. Ám az öreg Hamlet uralkodói formátumának nagyságára nézvést nincs közvetlen bizonyítékunk. A Claudius-szal szembeni bosszú szüntelen követelése a marsikus indulatok dominanciáját jelzi, s egyfajta elvakultságra, a tisztánlátás hiányára utal, mely kizárja az uralkodótól elvárható szellemi fölényt. Hamletben talán ezért sem gyakorlati értelemben merül föl az a kérdés, hogy mit jelent királynak lenni, uralkodni. Apjától erre a jelek szerint már életében sem kapott érdemi útmutatást. Ez a motívum – a hatalomgyakorlás mikéntjének a kérdése – ebből a drámából feltűnően hiányzik,³⁹ ami az égi eredetű királyság földi intézményének megroppanását, szellemi talapzatának megrendülését jelzi.⁴⁰

Zeffirelli az anya és fia közötti „szerelmes” testi kontaktus ábrázolásakor láthatóan tudatosan kerüli el a vonzalom „vérfertőzősként” való interpretálását. Ehelyett azt érzékelteti, hogy Hamlet Gertrud anyai ölelése által válik azzá a felnőtt férfivá, aki most már a koronára is méltán tarthatna igényt. És láthatóan Gertrud is ennek az ölelésnek a hatására ébred rá vágyának „titokzatos tárgyára.” Arra, hogy „visszaszűziesedő” anyaként felnőtt fia trónörökös-ként való beiktatása (lett) volna a számára méltó feladat, s hogy az ifjú Hamlet az, akiben a két félre tört ideálkép⁴¹ egészzé forrhatna össze. És tegyük hozzá: mivel Ophelia

³⁸ Ezt a jelentést előlegezi meg a rendező, amikor a film első jelenetében azt látjuk, hogy Claudius döbbenet figyeli a halott férjét hosszan sirató Gertrudot.

³⁹ Ezt a funkciót Claudius hatalomgyakorlásának Guildenstern és Rosencrantz általi igazolása, sőt fölmagasztalása „pótolja” abban a jelenetben, amikor a király az „egérfogót” követően meghozza a döntést: Hamletet Angliába küldi megöletni. „GUILDENSTERN: Most holy and religious fear it is / To keep those many many bodies safe / That live and feed upon your majesty;”, „GUILDENSTERN: Szent, istenes gond az, megtartani / Épségben annyi sok, sok lelket, amely / Fölséged által él s táplálkozik [...]” „ROSENCRANTZ: Never alone / Did the King sigh, but with a general groan;”, „ROSENCRANTZ: Ha király sóhajt, / Mindég az összes nép nyög arra jajt.” (3.3.8–24).

⁴⁰ Shakespeare királydrámái e szellemi krízis krónikái, amelyek azt bizonyítják, hogy a királyság eszmei alapjainak helyreállítása nélkül maga az intézményrendszer sem megújítható. Lásd ehhez a *VIII. Henrik* végén, Erzsébet keresztelőjén elhangzó jóslatot Anglia majdani királynőjének dicsőséges uralkodásáról (aki e dráma megszületésének idején, 1613-ban már tíz éve halott). Valamint: Géher István, „Shakespeare királydrámái,” in *Shakespeare összes drámái 1: Királydrámák* (Budapest: Európa, 1988), 1203–10.

⁴¹ Gertrud elszólása voltaképp ennek belátását jelzi: „O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain!” „Kettéhasítád szívemet, fiam.” (3.4.165.)

temetésekor elhangzik a szájából, hogy korábban pártolta a lány Hamlettel való nászát, szerencsés esetben fia választottjának a kimenekítése is az ő tiszte lehetett volna az „atyászkodó” Polonius bűvköréből.

Hamlet és Ophelia számára közös életszakaszuk folytán az esküvő, a családalapítás megélése lett volna ugyanis az időszerű. A legnagyobb tragédia ebből a magánéleti aspektusból szemlélve abban áll, hogy Hamlet kényszerérett Oroszlánként való hősiességé, heroikus küzdelme a sok tekintetben még gyermek-lelkületű Ophelia élet-áldozatát vontta maga után, ami feltartóztathatatlaná tette a két család összes tagjára lesújtó katasztrófát.⁴² Ugyanakkor nemcsak Gertrudról, hanem Opheliáról is elmondható, hogy korántsem végtelen áldozat ő sem, hiszen apja iránti gyermeki hűségével tevőleges okozója annak, hogy az események nem Hamlet szellemiségének jegyében alakulnak.

Már a dráma expozíciója előre vetíti, hogy ebben a történetben a halott király szelleme a kezdeményező, még ha ezt a szerepet az 1. felvonás 5. színjében az éjféli jelenés konkrét „színpadl” terében egy őr, egy élő ember alakítja is. Ugyanezt jelzi az 1. felvonás 2. színjében, hogy „lelkének szemében” az ifjú Hamlet már ezt megelőzően látni vélte apját; majd hogy a cselekmény fordulópontján, anyja szobájában a csupán általa érzékelt Szellem parancsa és figyelmeztetése ismét elemi erővel hat rá.⁴³ Ekkor tehát még változatlanul a halott apa az elsődleges aktáns,⁴⁴ aki a háttérből – itt történetesen Hamlet tudatalattijából – előlépve tevőlegesen, mintegy dramaturgként avatkozik az események menetébe. A királyfit ismét a Claudius elleni bosszú végrehajtására sarkallja, aki pedig anyjához készülődve már a szó erejében, a meggyőzés, a lelki ráhatás lehetőségében bízott: „[...] Ó szív! el ne nyomd / Természeted, s ne hadd, hogy e kebelbe / a Néro lelke szálljon valaha: / Dobjon szavam tört, ne rántson kezem; / Nyelv s szándok ebben kétszinű legyen: / Hogy, bármi zokon ejtsem a beszédet, / Tettel ne nyomjon lelkem rá pecsétet.”⁴⁵

⁴² Shakespeare alighanem a szereplők személyes életidejének ezt a kizökkent voltát kívánta jelezni az irreális évszakváltásokkal: a nyár Szent Iván éji fordulópontjának Opheliához kapcsolódó jellemzői a párválasztás, az esküvő időszakára utalnak, míg a halott király szelleme a dermesztő téli időszak Vízöntő-közegében jelenik meg. Nem csupán „szándékos következetlenségéről” lehet tehát szó Shakespeare részéről, ahogy ezt a feltűnő jelenséget Hagymás István fentebb már említett tanulmányában interpretálja.

⁴³ „[...] this visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose. / But, look! amazement on thy mother sits; / O! Step between her and her fighting soul;” „[...] Csak azért / Jövék, hogy eddzem tompult szándokod. / De nézd, anyádon mily rémület ül, / Ó lépj közéje s vívó lelke közzé.” (3.4.115–8.)

⁴⁴ Lásd erről az „aktánsmodell” címszót: Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan, 2005), 30–3.

⁴⁵ „O heart, lose not thy nature; let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom: / Let me be cruel, not unnatural; / I will speak daggers to her, but use none; / My tongue and soul in this be hypocrites; / How in my words so ever she be shent, / To give them seals never, my soul, consent.” 144–45.

A földi cselekmény síkján továbbra is a múlt van tehát érvényben, nem a jelen, és még kevésbé a jövő – ami pedig az ifjú Hamlet személyében immár küszöbön áll(t).⁴⁶ A darab végén Fortinbras színrelépése mindenek előtt azt jelzi, hogy a bosszú-dramaturgia rugójára járó történelem önmagát ismétli. Ám ez a végszó, az elszalasztott esély belátása és kinyilvánítása („belőle ... nagy király vált volna”) úgy is értelmezhető, hogy Fortinbras Hamlet örökébe lépve ezt az elszalasztott esélyt hivatott valóra váltani. Méltán fogalmazhatunk úgy, hogy Fortinbras a dráma záró jelenetében Hamlet nem e világból való királyságát iktatja vissza jogaiba – mintegy magára vállalva elődje küldetését.

Fortinbras végszava fölül válik igazán beláthatóvá, hogy a cselekmény üdvtörténeti tétje a képnyelvi utalások révén valójában már a történet kezdetétől hangsúlyosan volt jelen. Hamlet barátja, Horatio – *nomen est omen*⁴⁷ – nemcsak a történelemben járatos, hanem a nagy világidőben, az apokalipsziában is. Az öreg király kísértetének megjelenése arra a szellemjárásra emlékezteti, mely Julius Caesar⁴⁸ bukását megelőzte, s melyet Dánia válságos jelenére vonatkoztatva a rendkívüli kozmikus jelenségekkel kísért végítélet előképeként idéz meg: „Így Róma fönt virágzó napjain, / A leghatalmasb Julius bukása / Előtt kevéssel, gazdátlan maradt / Sok sír, s belőle a leplek halott / Makogva, nyíva járt mind utcaszerte; / Tűzfarku csillag, vérharmat, homály / A napban; és a nyirkos égitest, / Mely Neptun országán uralkodik, / Kórrá fogyott, majd' mint a végnapon. / S ím, zord jövők hasonló gyászjelét, / Mintegy a balsors száguldó futárit, / S előbeszédét ránk törő gonosznak / Tüntet föl együtt a menny s föld, hazánk / Éghajlatán és honosink előtt.”⁴⁹

⁴⁶ Az üdvtörténeti horizont aktív jelenlétét bizonyítja, hogy a két kontaminált bibliai utalás – mely Jézus kereszthalálának és Krisztus második eljövételének idejére így egyszerre vonatkozatható – Hamlet szájából akkor hangzik el, amikor elvállalja a Laertessel vívandó (ön)gyilkos párbajt: „Not a whit, we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come the readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be;” „Tapot se; dacolunk e baljóslattal: hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni.” (5.2.208–12.)

⁴⁷ A *Horatio* keresztnév **hort*övének alapjelentése az 'idő' (lásd a magyar *óra* és *korszó*alakokat).

⁴⁸ A *Julius Caesar* Shakespeare 1599-re datált tragédiája.

⁴⁹ „In the most high and palmy state of Rome, / A little ere the mightiest Julius fell, / The graves stood tenantless and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets; / As stars with trains of fire and dews of blood, / Disasters in the sun; and the moist star / Upon whose influence Neptune's empire stands / Was sick almost to doomsday with eclipse; / And even the like precursor of fierce events, / As harbingers preceding still the fates / And prologue to the omen coming on, / Have heaven and earth together demonstrated / Unto our climates and countrymen. / But, soft! behold! lo! Where it comes again.” (1.1.111–24.)

S miután ugyanebben a színben a kakasszó elosztatja a kísértetet, Marcellus,⁵⁰ az egyik őrt álló tiszt Jézus születésének évente megünnepelt, „szentelt” idejére asszociál, amikor a közvélekedés szerint az éjszaka kártékony lényei ártalmatlannokká válnak:

„Mondják, valahányszor az idő közelg,
Melyben Urunk születését ünnepeljük,
Egész éjjel zeng e hajnal-madár;
S hogy akkor egy se mér mozdulni szellem;
Az éj ártalmatlan; planéta nem ver,
Tündér nem ígéz, nem bűvöl boszorkány,
Oly üdvös, oly szentelt azon idő.”⁵¹

A földi cselekményt, mely a második színnel veszi kezdetét, már eleve az égi történéseknek ez a nagyléptékű téridő-dimenziója foglalja tehát keretbe. S az első szín végén a fenti két szereplő megszólalása azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a tágabb értelmezési horizont korántsem csupán Hamlet sajátja. Nemcsak Horatio, a királyfi wittenbergi iskolatársa⁵² és barátja rendelkezik vele, hanem Marcellus, a népi műveltség ünnepi időszemléletében járatos katonatiszt is. S a szellemjárás élő szereplő által prezentált színjátéka ugyancsak azt bizonyítja, hogy Hamlet nincs egyedül, hogy rokon lelkületű és szellemiségű nemzedéktársak veszik őt körül, akik alkalom adtán akár a szövetségesei is lehetnének, lehettek volna. Talán csak a *Rómeó és Júliában* feltűnő fiatal férficsapat vitalitása és igazságérzete állítható párhuzamba a *Hamlet*-ben aktivizálódó új nemzedék tettekkészségével, ami a körülmények szorításában hasonlóan nem tudott érvényre jutni, hogy feltartóztassa a tragikus végkifejlet felé tartó eseményeket.⁵³

⁵⁰ A *Marcellus* keresztnév viselőjének marsikus karakterét jelzi, amelyet önkéntelen gesztusa is igazol: „Ne üssek hozzá lándzsával?” – kérdi Horatiótól a távozó szellemet megállítandó. E névalak töve a *Március*-sével azonos, azaz nem a Skorpió, hanem a Kos havának marsikus jellegére, a hős vitális, tüzes természetére utal.

⁵¹ „Some say that ever 'gainst that season comes / Wherein our saviour's birth is celebrated / The bird of drawing singeth all night long; / And then, they say, no spirit can walk abroad, / The nights are wholesome; then no planets strike, / No fairy takes, nor witch hath power to charm, / So hallowed and so gracious is the time.” (1.1.159–65.)

⁵² Lásd ehhez: Fabiny Tibor, „Luther és Hamlet, a wittenbergi diák,” *Bárka online*, [https://www.youtube.com/watch?v=ASiSRYvYOro](http://www.barkaonline.hu/szin hazak/6062-luther-es-hamlet--a-wittenbergi-diak;valamint:„Asztali beszélgetések.: Fabiny Tibor és Nádasy Ádám disputája,” 2018. május 31., <a href=).

⁵³ A Vidnyánszky Attila-rendezte *Rómeó és Júliában* (2021) igen hangsúlyos ez a nemzedéki fellépés. Lásd a fiatal férficsapatot megjelenítő színészgyéniségeket: Rómeó – Herczegh Péter; Tibalt – Bordás Roland; Mercutio – Berettyán Nándor; Benvolio – Szabó Sebestyén László; Páris – Berettyán Sándor. Tompa Gábor a maga 2021-es *Hamlet*-rendezéséről szólva ugyancsak ezt emeli ki: „Hamlet és csoportja olyan

Való igaz ugyanakkor, hogy a pusztulással fenyegető katasztrófa közeledtével Hamlet és Rómeó nyelve – ahogyan Hamvas Béla fogalmaz – „egy oktávval magasabbra ugrik” a többiekénél, s hogy igazából csupán nekik sikerül megtalálniuk „a helyzethez mért szavakat.”⁵⁴

fiatalokból áll, akik szembe mernek fordulni a hatalom embereivel, és képesek végigjárni a maguk útját, még komoly áldozatok árán is. Jó lenne, ha ma is volnának olyan erős egyetemek, mint akkoriban Wittenbergben [...]. Ez valamiféle erjesztője lehetne a társadalmi változásnak, hogy ne kössenek kompromisszumot, ne a kényelmes utat válasszák.” (Tompá Gábor, „Ma is vannak aszkéta fiatalok»: Tompá Gáborral, a *Hamlet*rendezőjével Demeter Kata beszélget,” *Szenáriumi*(2022. március-április): 17–28.) A „Wittenberg-csoport” tagjai: Hamlet – Vecsei H. Miklós; Horatio – Bodolai Balázs; Marcellus – Gedő Zsolt; Bernardo – Buzási András; Francisco – Sinkó Ferenc.

⁵⁴ Hamvas Béla, „Arlequin,” in *Silentium; Titkos jegyzőkönyv; Unicornis*(Budapest: Vigilia, 1987), 125.

A RÓZSAKERESZTES MÁTRIX.

ADALÉKOK SZERB ANTAL

A *PENDRAGON-LEGENDA* CÍMŰ REGÉNYÉNEK FILOLÓGIAI HÁTTERÉHEZ

LEIGH IAN TRAVIS PENMAN – SZENTPÉTERI MÁRTON

„Legyünk most mégis Bátky Jánosok.”

(Szőnyi György Endre)

„Szent Antal, magát megkísértette az ördög.”

(Szerb Antal)

„Amellett lehet, hogy komolyan gondolta.”

(Szerb Antal)

WOLFENBÜTTLEI ELŐJÁTÉK AZ ANNA VORWERK HAUS HÁTSÓKERTJÉBEN

Életművének kutatói általában a szépirodalmi párhuzamokat keresik, amióta csak megjelent Szerb Antal első regénye, mi azonban itt – már csak szakmai ártalomból is – főként a szerző eszmetörténeti tájékozódásának forrásaira koncentrálunk, s a filológiai háttérhez szolgálunk adalékokkal. A következőkben tehát messze nem a regény egészét érintő új értelmezéssel állunk elő, csupán annak feltételeihez nyújtunk forrásokat. Még csak nem is Szerb Antal angliai tartózkodásának, karakteres angломániájának kimerítő elemzését ígérjük.¹ Jóllehet a feltárt filológiai háttér egy-egy esetben nyilván szolgálhat újdonsággal a mű értelmezéséhez, és persze az angliai időszak néhány fontos, eddig ismeretlen dokumentumát is megtaláltuk Londonban. Amikor a filológiai háttér megrajzolásához segítünk, akkor tesszük ezt többek között azért is, mert egy Németföldön élő ausztrál kora újkorásznak a kétezres évek végén feltűnt, hogy ami nekünk, magyar olvasóknak mindig is evidenciának számított a *Pendragon*nal kapcsolatban, az messze nem olyan evidens.

¹ Ebben eddig messze a legjobbak Beck András írásai lásd Beck, „Workdays and Wonders,” *The Hungarian Quarterly* 189 (2008), 62–75; Beck, „Szerb Antal esete a hungarológiával,” *Jelenkor*, 50, 5. sz. (2007): 559–74. Lásd még Zsuzsa Fülöp, „The Image of Britain in Antal Szerb’s Works,” in Borbély Judit és Czigányik Zsolt, szerk., *A tünődések valósága: The Reality of Ruminations. Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára* (Budapest: ELTE, 2010), 253–63. Christina Les, *Space Beyond Place: Welsh Settings in European Fiction, 1900–2010*, PhD-dissz. (Bangor: Bangor University, 2019), 60–92. Ez *A Private Welsh Universe of Personal Obsessions* című fejezet a *Pendragon*ról.

Miután a Herzog August Bibliothek ösztöndíjasaiként az Anna Vorwerk Haus hátsó kertjében, a híres *Kaffepausék* egyikén, 2007 nyarán Fekete Ilonával felhívtuk a figyelmét a *Foucault-ingaméltó*, és sokunk szerint sokkal jobb magyar elődjére, s elolvasta azt; Leigh Penmannek rögtön szöveget ütött a fejébe, hogy a rózsakeresztes sír Szerb Antal regényében nem Németföldön nyílik meg, ahogy a legendás *Fama fraternitatis*-ban történik, hanem a ködös Albionban.² Mármost ez nem okvetlenül költői szabadság eredménye a magyar regényben, gondolta, s a rá jellemző kitartással később, már Oxfordban, alaposabban utánajárt a kérdésnek. Egy briliáns *Toposforschung*-eredményeképpen beazonosított néhány *A Pendragon-legendas* születése szempontjából alapvető művet. Ez aztán önálló, s már messze nem csak Szerbvel foglalkozó tanulmányra nőtt és meg is jelent a *Staffordshire Studies* című, Anglián kívül sajnos nem különösebben ismert helytörténeti folyóiratban – ennek kéziratát juttattam el Havasréti Józsefnek, aki monográfiájában hivatkozik is rá.³ Egy másik, ezúttal közös tanulmány megírását is elhatároztuk oxfordi bujdosásunkat megelőzően, ahol 2010 szeptemberében, egy évre ismét összehozott bennünket a sors, s ahol immár egyre gyakrabban diskuráltunk Szerb Antalról.⁴ Ez a publikáció azonban egészen mostanáig csak terv maradt, pontosabban olyan vázlat, amelyik a *Toposforschungot*

² Ecóról és Szerbről lásd Horváth Iván Margócsy István cikkéhez fűzött margójegyzetét: Horváth, „Umberto Eco / A Foucault-inga,” 2006, 4. sz. (1994): 63. „Mi bajom Ecóval? Legföljebb a tökéletessége. [...] Eco könyvében a jó tanuló felel. [...] Szerb Antalnak, azt hiszem, [...] volt valami sejtelve arról, amit írt, így aztán [...] nem kellett ismeretözlönrel pótolnia a tudást. Lehetett akár könnyed is [...]. Mi bajom Ecóval? [...] Erdély Miklós [...] egy megjegyzése [...] úgy vélem, tökéletesen ráillik [...]: nem buta, csak okos.” Külön szórakoztató, hogy Hevesi András viszont 1934-ben mintha ugyanazzal a bírálattal illette volna barátját, mint Horváth Iván Umberto Ecót bő félévszázaddal később: „Egyetlen csendes megjegyzésünk az, hogy talán nem ártana, ha Szerb Antal legközelebbi regényében mérsékelné annak az egyébként rokonszenves tételnek az alkalmazását, hogy az élet utánozza az irodalmat. Ha valakitől ellopnak egy kéziratot, vagy belökik egy pincébe, akkor ne Wallace-tanulmányokat végezzen.” Wágner Tibor, szerk., *Tört pálcák: Kritikák Szerb Antalról, 1926–1948* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), 237.

³ „Miután befejeztem Szerb könyvét, azon törtem a fejem, vajon honnan származhat ez a bizarr elképzelés a rózsakeresztesesség walesi eredetéről? Eleinte csak pajkos szándékom volt Szerb kiinduló forrásának kifürkészésére. A kutatásaim során azonban meglepően sokolyan beszámolóra leltem, amelyik nem, hogy Wales-be, de Nagy-Britannia különféle más területeire helyezte a rózsakeresztes sírboltot. Arra döb-bentem rá, hogy ez az elképzelés a rózsakeresztes enigma németföldi születéséhez vezethető vissza.” Leigh Penman, „Singular Adventure in Staffordshire,« or, the Tomb of Rosicrucius: Fact, Fancy and Folklore in the Curious History of a Non-Existent Wonder,” *Staffordshire Studies* 20 (2009): 36. A tényleges megjelenés évekkal későbbi, mint az impresszumban. Havasréti József, *Szerb Antal*, 2. jav. kiad. (Budapest: Magvető, 2019), 250.

⁴ Itt köszönjük meg Evans Katinak és Bob Evansnak – az Oxfordi Egyetem regius professzorának –, hogy annak idején sunningwelli *cottage*-ukba meghívtak bennünket *high tea*-re, ahol Illus, Leigh, Len Rix – Szerb értő kortárs angol fordítója – és jómagam hosszasan beszélgethettünk Szerb Antalról.

tőlem kiegészíteni és hazai forrásokkal igazolni volt hivatott.⁵ Nincs is jobb alkalom arra, hogy végül közreadjuk ennek a kutatásnak egy előzetesét, mint Szőnyi György Endre hetvenedik születésnapja! Az ünnepelt már első könyvében, a szakdolgozatából született, s 1978-ban megjelent *Titkos tudományok és babonák*ban is Szerb Antal regényével kezdi mondanóját, s később is gyakran hivatkozik *A Pendragon-legenda* perdöntő szerepére szellemi karrierjében, hiszen, mint egy helyütt expressis verbis be is vallja: Horváth Iván közbenjárására Szerb Antal indította el pályáját.⁶

RÓZSAKERESZT

A regény egyik kulcsjelenetében Bátky János, Osborne Pendragon és a connemarai Maloney váratlanul rátalálnak a rózsakeresztes sírra, vagyis az eleve fiktív rózsakeresztes mese kézzelfogható történeti bizonyítékára lelnek a regény csodás világában. Erről a sírról a bölcsészdoktor Bátky is csak olvasott eddig, így például a British Museum, majd pedig a Pendragonok könyvtárában, illetve Cynthiával, a regény naivájával s az Earllel magával beszélgetett párszor róla, a későbbi felfedezés jelenetét mintegy dramaturgiailag előkészítendő. A sír feltalálása így Bátky-t úgy megindítja, hogy először anyanyelvén kiált fel: „[e]rről van szó a könyvben [ti. a *Fama fraternitatis*ban] – kiáltottam magyarul, és csodálkoztam, hogy nem értik meg.”⁷ A társaságban amúgy egyedül magyarul tudó pesti filosz szerint csak egyetlen kézenfekvő magyarázat adódhat a fordulatra:

Rózsakereszt ugyanaz a személy, mint Asaph Pendragon [...] Ez a felfedezés többet ért, mintha az egész Pendragon-könyvtárat végigolvastam volna. Megtaláltam a történelmi alapját a rózsakeresztes mesének. Egy pillanatig már láttam magam előtt épülni a könyvet, mellyel megalapozom tudományos világhíremet.⁸

⁵ Itt köszönöm meg a Petőfi Irodalmi Múzeum kollégáinak, különösen pedig Látó Imréné Terikének a segítségét.

⁶ Szőnyi György Endre, *Titkos tudományok és babonák* (Budapest: Magvető, 1978). Horváth Iván „volt régi magyar irodalmi szemináriumvezetőm elsős koromban a szegedi egyetemen, ahová én úgy érkeztem, mint az avantgárd tudós-jelöltje és a kemény modernizmus apostola, a reneszánszról pedig azt se tudtam, eszik vagy isszák. Mikor Iván órájára referátumtémát kellett választani, s én ragaszkodtam volna valami 20. századdal kapcsolatos problémához, a kitűnő pedagógiai érzékű tanár nem vette le rólam a kezét, hanem azt ajánlotta, vizsgáljam meg *A Pendragon legendakultúrtörténeti hátterét*, és annak reneszánszgyökereit. Így estem bele a reneszánszba, meg a mágiába, s lettem mai napig a kora újkori okkultizmus kutatója.” Szőnyi György Endre, „Az ezotéria diszkrét bája: Szerb Antal *Pendragon legendája* és néhány előképe,” in Jankovics József et al., szerk. „*Nem sűlyed az emberiség*” *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára* (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007), 863.

⁷ Szerb Antal, *A Pendragon-legenda* (1934; Budapest: Helikon, 2020), 137.

⁸ Uo., 139.

A regény magyar olvasóit – legyenek akár tájékozottak, akár tájékozatlanok a témában – a tény eddig nemigen zavarta, hogy az első rózsakeresztes manifesztumban, az először 1614-ben kinyomtatott, de akkor már évek óta kéziratban terjedő *Fama fraternitatis*-ban a misztikus sír nem Walesben található, hanem valahol Németföldön, a mozgalom alapítóját pedig nem Asaph Pendragonnak, hanem Christian Rosenkreutz-nak hívták, arról nem is szólva, hogy a sírt már 1604-ben felnyitották a *Famaszerint*. Az már csak hab a tortán, hogy a rózsakeresztes testvériség az egyik diskurzusalapító, Johann Valentin Andreae szerint is irodalmi fikció (*nuga*, avagy *ludibrium*) volt csupán, tübingeni értelmiségiek, mint Tobias Hess és Andreae műve, amelyik a maga idejében egy pár évtizedig hatalmas port kavart ugyan, de a belőle támadó rózsakeresztes rumor mégis viszonylag hamar alábbhagyott aztán s csak bűvópataként élt tovább. Míg majd a 17. század végén, illetve a 18. század elején a szabadkőművesség keretei között támadt fel újra, hogy aztán a kezdetben kifejezetten aufklérista ízű szerveződés végül kimondottan retrográd törekvéssé váljon – ahogy ezt például Mozart korában is látjuk.⁹ Ugyanakkor a misztérium, amit a titkos testvériség irodalmi fikciója inspirált, minden további nélkül éli a maga életét, s ahogy a *Pendragon* is jól mutatja, azóta is kísérti a populáris képzeletet. Hogy a rózsakeresztes legenda központi szerepet játszik a regényben, erre utal az a tény is, hogy annak második kiadása még Szerb életében, s így akár döntésére is, *Rózsakereszt* címen jelent meg 1944-ben.¹⁰ A későbbi kiadások azonban – a pozitívizmust a dogmatikus ateizmussal és materializmussal különféle intenzitással elegyítő vulgármarxista szellemi klímában, érthető módon – visszatértek az első kiadás eljárásához, és rendre *A Pendragon-legendá*(al)címen láttak mind napvilágot.¹¹ Talán ez is oka annak, hogy a szaporodó Szerb-szakirodalomban elsősorban a regény szépirodalmi párhuzamaira koncentráltak a szerzők, és így számos egyéb filológiai ihletforrás eddig elkerülte a kritikai berek figyelmét. Egy ausztrál kutató üdítő kívülállósága és baráti együttműködésünk az evidenciára való rákérdezést követően kifejezetten gyümölcsözőnek bizonyult ahhoz, hogy nézőpontot váltsunk.

⁹ A téma modern szakirodalmi gyakorlatilag kimeríthetetlen, legújabban lásd Lyke de Vries, *Reformation, Revolution, Renovation: The Roots and Reception of the Rosicrucian Call for General Reform* (Leiden / Boston: Brill, 2022).

¹⁰ Szerb Antal, *Rózsakereszt (A Pendragon-legendá)*(Budapest: Franklin, 1944).

¹¹ Jellemző példa erre Hegedűs Géza tudatosan elbizonytalanító utószava az 1957-es kiadásban: „Egyetlenegy fogalomkört azonban mégis egész röviden érintenünk kell, mert túl nagy szerepet játszik a regényben és még sincs eléggé kifejtve, bizonynyal éppen a tréfa kedvéért. Hogy ti, mi is volt az a Rózsakereszt-testvériség. A regényben ugyanis minden hűhó ekörül van, de végül is senki sem tud róla semmit. Nehogy valaki komolyan vegye, amit Szerb Antal tréfának szánt, szükségesnek látjuk [...] összefoglalóan beszélni róluk.” (Szerb Antal, *A Pendragon-legendá* [Budapest: Magvető, 1957], 287.)

NYARALÁS A KÖNYVTÁRAKBAN

1929 késő júniusában indult el az ifjú kutató, Szerb Antal Budapestről, hogy a Kormánytól frissen elnyert posztdoktori ösztöndíjával Magyarország reputációját kutassa közép- és kora újkori angol forrásokban, Angliában. Kezdetben a később *Az angol irodalom kistükré* címmel megjelent könyvében dolgozott, ám Párizsban, s nem Londonban. A Bibliothèque Nationale de France-ban kutat egészen október utolsó harmadáig, amikor is végre „átkelt a Csatornán” – ahogy Babitsnak ígérte szeptember 12-ei levelében –, és megérkezett Londonba, eredeti célállomására.¹² Itt addig, amíg be nem iratkozott a British Museum könyvtárába, s amíg ott munkáját folytatni nem tudta, vagyis október 31-e előtt főként múzeumokba jár, s a filológus számára oly természetes „muzeális életformának” él, ahogy október 24-én Tanay Magdának, 26-án pedig Párizsban megismert román barátjának Dionis Pippidinek is írja. Sőt a hagyatékban található *London notes*-ban angolul is visszaköszön a toposz ezúttal a „mentális vitalista (mental vitalist)” Szerbre oly jellemző fordulatával együtt.¹³ Nemcsak a számára cseppet sem nyárspolgári Victoria and Albert Museumban nyűgözi le az emberiség anyagi kultúrája, élénk érdeklődést mutat London modern tervezett környezete, vibráló nagyvárosi világa iránt is. Magdának egy helyütt így ír: „[V]an itt egy olyan gyönyörű földalatti vonal, mint a barlangvasút a Városligetben. Azután van olyan automata, amivel futbalozni lehet: két csapat. Beszélő filmek, egyszerűen borzalmasak. Az autóbuszoknak emeletjük van, még a villamosoknak is.”¹⁴

Amint a British Museum archívumában található dokumentációból megtudtuk, Szerb 1929. október 30-i dátummal írta meg beiratkozási kérelmét, s ugyanezen a napon kelt a Magyar Királyi Követség támogatólevele is. Jellemző Szerb ösztöndíjas évére, hogy saját kérvényében nem azt a kutatási témát jelöli meg a British főkönyvtárosa számára, mint amiről az Országos ösztöndíjtanácsnak írt beszámolójában olvashatni. Eredetileg ugyanis minden bizonnyal arra kapott támogatást, hogy Magyarországra vonatkozó referenciákat gyűjtsön az angol irodalomban.¹⁵ Ehelyett azonban levelében azt állítja, hogy az angol

¹² Szerb Antal *válogatott levelei*, kiad. Nagy Csaba (Budapest: PIM, 2001), 33.

¹³ Idézetekkel részletesen lásd Szentpéteri Márton, „Tepsik és éjjelik (Magyar Designmúzeum),” *Budapesti Könyvszemle* 24, 2. sz. (2012): 155–56. Tanay Magdáról lásd Radnóti Sándor, *Sosem fogok memoárt írni* (Budapest: Magvető, 2019), 227–32.

¹⁴ Szerb Antal *válogatott levelei*, 35.

¹⁵ „Dr. Szerb Antal székesfővárosi kereskedelmi iskolai tanár, a British Museum könyvtárában végezte irodalomtörténeti kutatásait, amelyekkel anyagot gyűjtött *Magyarországa régi angol irodalomban* címen megírható munkájához. Össze is gyűjtött vagy 150 magyar vonatkozású művet a XV. század végétől a XVIII. századig. A kéziratban elkészült munka azokra a mozzanatokra van tekintettel, amelyek az angol népnek Magyarországról alkotott képzetét (nem tudását) befolyásolták. Emellett áttekintette a Willam Blake-re

könyv történetét szándékozik kutatni majd, együtt a nyomtatásuk és propagálásuk történetével, mégpedig a 16–17. században.¹⁶ Ezzel teljes összhangban áll természetesen a Követség ajánlólevele is: „Szerb urat azért küldte Kormányunk ösztöndíjjal Angliába, mert irodalmi kutatómunkát kíván végezni, s az angol könyvnyomtatás történetét kívánja tanulmányozni a British Museum olvasótermében.”¹⁷ Mindez nyilván arra vall, hogy Szerb mindenképpen biztosra akart menni, s a hungarológianál a britek számára vonzóbb kutatási témát jelölt meg, hiszen ahogy ma, úgy akkoriban is különösen nagy privilégium volt bebocsájtást nyerni a világ egyik legnagyobb könyvtárába, a British-be. Bárhogya is, Szerb sikerrel járt, s már másnap, 1929. október 31-én, csütörtökön átvehette B43284-es számú olvasójegyt, amelyik kezdetben félvévre szólt.¹⁸ Ahogy kérvényét A[nthony]. Szerb, Ph.D.-

vonatkozó irodalmi anyagot és olvasta az angol irodalom régi és modern jeleseit. Több cikke és irodalmi ismertetése jelent meg a Magyar Szemle, a Széphalom, a Debreceni Szemle és az Egyetemes Philologiai Közlöny hasábjain.” (*A külföldi magyar intézetek működése és a magas műveltség célját szolgáló ösztöndíjak az 1929–30. tanévben* [Budapest: Országos ösztöndíjtanács, 1931], 51–2.) Habilitációs pályázatához csatolt önéletrírásában így ír erről az évről: „Az 1929–30. tanévet a magyar királyi kultuszminiszter úr ösztöndíjjal Londonban töltöttem. Itt magyar célú filológiai kutatásokat végeztem a British Museum könyvtárában, azonkívül a University College-on angol fonetikát hallgattam. Külföldi évem után az Angol Követési Iskolán óraadói megbízást nyertem. Öt nyári szünetemet Párizsban töltöttem, ahol a Bibliothèque Nationale-ban dolgoztam.” „Az olvasható irodalomtörténet feltalálója». Szerb Antal kiadatlan önéletrajza,” *Délmagyarország*, 1991. május 21., 4. Közreadja Lengyel András.

¹⁶ A gépelt levél így szól: „Dear Sir, / I take the liberty to request you to grant me kindly a permit to use the library and Reading Room of the British Museum for studying purposes. Enclosed I beg to hand you a letter from the Royal Hungarian Legation, testifying that I am sent to London with a Government scholarship for literary research work. I am studying the history of English book [*sic*], its printing and propagation in the XVI. and XVII. century [*sic*]. / Hoping that you will kindly grant me the permit, I am, / Dear Sir, / yours obediently / [*tollal*:] A. Szerb, Ph. D. / London, October 30, 1929.” London, British Museum Central Archive, Reading Room Records, 1929, appl. 53/3 (Szerb). A levélen piros téglalap alakú pecsét, rajta felirattal: „British Museum / 31 Oct 1929 / No. 53/3” A szerzők itt köszönik meg Liane MacIver (Central Archive, British Museum) segítségét a Szerbre vonatkozó dokumentumok megtalálásában.

¹⁷ Az aláírás nélküli levél így szól: „The Councillor of the Hungarian / Legation in London presents his compliments to / the Chief Librarian of the British Museum and has / the honour to request him to be good enough to / grant to Mr. Antony Szerb a permit to use the Library and Reading Room of the British Museum / for studying purposes. / Mr. Szerb has been sent to England / with a Government scholarship, and wishes to do / literary research work and study the history of / English printing in the British Museum Reading / Room. / Every assistance given to the above / mentioned gentleman will be greatly appreciated by / the Hungarian Legation. / London, October 30, 1929.” Fejléces gépelt levél, a fejlécen felirattal: „Magyar Királyi Követség / Royal Hungarian Legation / London / 35b Eaton Place, S. W. 1.” 3742-es gépelt iktatószám. A British Museum piros, négyzetes pecsétjei 1929. október 31-ei dátummal és „Szerb” kézírásos felirattal, illetve az 53/3-as számmal.

¹⁸ Uo. A kézzel kitöltött formanyomtatvány így szól: „B. M. Students 18. [*felette tollal*] B. 43284. Six Months. [*felette tollal*] 31 October 1929. / No. [*tollal*] 53/3. / British Museum, / [*tollal*] 31st. Oct. 1929 / The

ként, úgy a matrikulát (Signature Book) Anthony Szerbként írta alá nyilatkozva arról, hogy elolvasta az olvasóterem szabályzatát és hogy elmúlt már huszonegy éves.¹⁹ Nyitva állt hát előtte a világ egyik legnagyobb gyűjteménye, ahol olyan nagyságrendű figurák fordultak meg, mint Arthur Conan Doyle, Mahatma Ghandi, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Bram Stoker, Vlagyimir Iljics Lenin, Mark Twain, H. G. Wells, Virginia Woolf, Rudyard Kipling, Arthur Rimbaud és Karl Marx, hogy csak néhányat említsünk.

Ám Szerb mégis hamar ráun Londonra, Pippidinek november 11-én írja, hogy „[a]mi Angliát illeti, kicsit belefáradtam. [...] Érzelmi okaim vannak rá, hogy visszatérjek Párizsba.”²⁰ Vissza is megy, ahogy Magdának, november 18-án jelzi, már „megint Párizsban vagyok.”²¹ Itt amúgy még Simone de Beauvoir-ral is megismerkedik, s néha németül tanítja, amint erről ugyancsak Magdának számol be december 12-én.²² Mindeközben azonban formálódik benne a Bátor-póz, így vallott erről Magdának még november 18-án: „[N]éha az az illúzióm, hogy gazdag angol vagyok, aki csak úgy élvezzi az életét, ma itt van, holnap ott, és a »hobby«-ja, a vesszőparipája az irodalom.”²³ A *Pendragon*ban ez majd ekképpen teljesedik ki: „[V]an egy kis vagyonom, az édesanyám után, szerényen megélhetek abban az országban, amelyikben akarok. Választott hazám sok éve Anglia. [...] Bölcsészdoktor vagyok, a főleges tudományok tudora, és mindennel foglalkozom, ami rendes embernek nem jut eszébe.”²⁴ Egy a *London notes*-ban maradt könyvtári felkérő lap szerint még

Director of the British Museum / begs to inform [tollal:]Mr. Antony / [tollal:]Szerb / that a Reading Ticket will be delivered to / [tollal:]him [nyomtatvány folyt.]on presenting this Note to the / Clerk in the Reading Room, between the / hours of nine and four, within Six Months / from the above date. / N. B. – Persons under twenty-one years of age are / not admissible.”

¹⁹ London, British Museum Central Archive, Reading Room Records, Signature Book 1929. 31/3. Oct. 31. B43284 53/3. A nyomtatvány így szól: „I have read the »Directions respecting the Reading Room,« / And I declare that I am not under twenty-one years of age. / [tollal:]Anthony Szerb, / [tollal:]11 Upper Phillimore Place, London W. 8.” Liane Maclver felhívta a figyelmünket Szerb *index card*ja is, amelyiken az eddig megismert adatokon túl a „29. 4. 30.” dátum is szerepel, ez a szakember szerint – noha a *Signature Book*ban nem találni Szerb új beiratkozásáról bejegyzést – rendszerint a meghosszabbítás dátumát jelöli a kártyákon. Így Szerb valószínűleg újabb hat hónapra meghosszabbította az olvasójegyét 1930 áprilisának végén.

²⁰ Szerb *Antal válogatott levelei*, 37.

²¹ Uo., 38.

²² Uo., 40.

²³ Uo., 38.

²⁴ Szerb, *Pendragon-legendá*, 6. Amúgy a Hatvany Lajostól ismert „tudni nem érdemes dolgok tudományának” ironikus toposza köszön vissza itt, lásd Hatvany, *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten* (Leipzig: Julius Zeitler, 1908). Magyarul lásd Hatvany, *A tudni nem érdemes dolgok tudománya*, ford. Szöllősy Klára (Budapest: Gondolat, 1986). A szabad művelődésre vonatkozó toposz mélységes komolyságáról

december 19-én is Gundolf *Caesarjának* egy 1929-es kiadását olvassa a Bibliothèque Nationale de France-ban, a 269-es asztalnál.²⁵ Ugyanaznap írja Magdának, hogy „[m]inek nekem ez az ösztöndíj [...] és ez az Anglia és mindazok az intellektuális tapasztalatok, amiket egy rendkívül művelt sors a számomra tartogat”, amikor „Maga Pesten van. [...] Újév után visszamegyek Londonba.”²⁶ Magdának 1930. január 4-én írt levelét már valóban Londonból keltezi, s innen tudjuk meg, hogy párizsi utolsó tíz napja „meglehetősen kritikus” volt, ezúttal többek között „lecsúszott” a habilitációról, illetve levelet kapott a *Magyar Szemlé*től, hogy nem tudják kiadni a később aztán *Az angol irodalom kistükré* címen mégis megjelent könyvét, amin eddig dolgozott, s drámai hangon jegyzi meg: „elvesztettem azt, ami számomra mindennél fontosabb, a programot.”²⁷ Majd így folytatja: „[k]étségbeesésemben elhatároztam, hogy otthagynom a tudományt, és visszatérek eredeti szerelmemhez, a szépirodalomhoz.”²⁸ Rögtön neki is látott, s legépelte negyven oldalt, de elégedetlen volt velük – a levélből nem tudjuk meg, miről szólhatott ez a regénykísérlet.²⁹ Utolsó párizsi estéjén apja tanácsára az akkor divatos életrajzi regény műfajához fordul: „[e]lhatároztam, hogy írok egy könyvet Stuart Máriáról, akit mindig imádtam.”³⁰ A hagyatékban, ha nem is a Stuart Mária gépelte oldalai, de az azokhoz készült jegyzetek, illetve egy-egy kéziratrészlet egyébként hozzáférhető egy kis füzetben, csakúgy, mint könyvtári felkérő cédulák, amelyek mutatják, mit olvasott a témában, főként a British-ben.³¹ Hogy

lásd Abraham Flexner, a princetoni Institute for Advanced Study alapítójának legendás, 1939-es esszéjét: Flexner, *Usefulness of Useless Knowledge: With a Companion Essay by Robbert Dijkgraaf* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 49–87.

²⁵ PIM.V.5462/221. Önálló, számozatlan cédulán. Friedrich Gundolf, *Caesar: Geschichte seines Ruhms* (Berlin: Georg Bondi, 1924).

²⁶ *Szerb Antal válogatott levelei*, 42.

²⁷ Uo., 43.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo., illetve Faludi Jánosnak, 1930. január 17-én: „Az első impulzusom az volt, hogy vissza kell térnem a szépirodalomhoz.” lásd uo., 47. Sajnos itt sem írja le, miről gépelte pár nap alatt negyven oldalt.

³⁰ Uo., 43. Faludinak így ír a témában: „Most valami egészen máson dolgozom, amiről az az érzésem, hogy nagyon jól fog sikerülni, és aminek az írása roppant élvezetet okoz. De erről, kabalából, nem beszélek.” Uo., 47. Lásd még Magdának január 21-én („Mary Stuart szépen halad, szeretem.”), és Pippidinek január 30-án („Mary Stuart-omon dolgozom, amely századunk legszebb könyve lesz”) írt leveleit, uo., 49–50.

³¹ PIM.V.5462/217. Felkérők itt, a füzetben 1930. február 3-ról és 5-ről, számozatlanul. Felkérőlapokat lásd még egy másik dossziében, ahol Szerb könyvtárjegyei találhatóak főként: V. 5462/123/36, 37, 39, 40, 41, 44. A témában lásd még Szentkuthy Miklósnak, Párizsból, 1930. április 17-én írt levelét: *Szerb Antal válogatott levelei*; 55–6. A Stuart Máriáról szóló füzetet címlapja szerint még a 44 Tavistock Squaren (London W. C. 1) kezdi el, de aztán már a 111 Gower Streeten (London W. C. 1) található diákhotelben dolgozott rajta főleg, ahová 1930. január 17-én, pénteken költözött át, s ahol minden jel szerint Londonból távoztáig élt.

milyen lett volna a regény, arra többek között a Magdának is említett minta, Lytton Strachey Erzsébet királynőről írott, először 1928-ban megjelent könyvéből következtethetünk.³² Február 14-én Magdának azonban már arról ír Szerb, hogy ez a vállalkozása is dugába dőlt: „[h]olnap új életet kezdek és nekiülök egy unalmas filológiai témának. És Stuart Mária? [...] Megint elteszem jobb időkre, és ez már a szép dolgok sorsa.”³³ Innentől Pippidinek március 10-én, és Szentkuthy Miklósnak március 15-én is ír az angol-magyar irodalmi kapcsolatokról szóló unalmas, „bogarászós” munkáról, amit „ocsmány karrieristaként” végez a British-ben.³⁴ Viszont Szentkuthynak 1930. április 4-én így vall arról az inkubációs folyamatról, amelyen ebben az időszakban ment keresztül az ösztöndíjas munka alatt: „[a]mióta Pestről elmentem, nem tudok írni, és ezt örvendetes eseménynek tartom. Azt hiszem, a stílusom most van születőben valahol.”³⁵ Június 4-én Pippidinek már arról szól, hogy „az angol–magyar kapcsolatoktól tengeribetegséget” kapott, és pár hete egész egyszerűen nem csinált „semmit.”³⁶ Hogy végül megírta-e, vagy sem az Ösztöndíjtanácsnak ígért munkát, nem tudjuk biztosan, de mint láttuk, a beszámolója szerint igen. Beck András már idézett cikkeiben többek között pedig egy olyan antikváriumban felfedezett *Hungary in the Older English Literature* című gépiratról számolt be közölvén az angol verziót és fordítását is, amelyik mindenképpen szoros kapcsolatban lehetett a tervezett, vagy talán el is készült hosszabb művel.³⁷ Mindenesetre a következő évre Szerb már nem kapja meg az ösztöndíjat, ahogy ezt Pippidinek július 30-án és szeptember 15-én, immár Pestről is megírta.³⁸

Miközben ódzkodik ösztöndíjas munkájától, „tengeri betegsége” ellenére rajongva olvas, és nagy eséllyel a londoni tartózkodásának utolsó hónapjaiban merül fel benne a rózsakeresztes téma is, bár erről nincs adat a levelezésben, s a kiadatlan jegyzetekben sem

³² Lásd Lytton Strachey, *Erzsébet és Essex*, ford. Szinnai Tivadar (Budapest: Pantheon, 1933). Stracheyről és „neofrivól” történetírói hangjáról lásd Szerb Antal, *A világirodalom története* (1941; Budapest: Magvető, 2021), 810–11.

³³ Szerb Antal válogatott levelei, 51.

³⁴ Uo., 52, 54. A „bogarászós” jegyzeteit lásd PIM V. 5462/218/1 (*Notes on English Literature*), V. 5462/218/2 (*Notes on English Literature*), PIM V. 5462/222/1, V. 5462/222/2. A PIM V. 5462/221 (*London notes*) első londoni tartózkodása, s a feldolgozott könyvek raktári számai szerint az azt követő párizsi kutakodások jegyzeteit tartalmazza, nem ezt az időszakét.

³⁵ Szerb Antal válogatott levelei, 55.

³⁶ Uo., 59.

³⁷ Beck, „Szerb Antal esete a hungarológiával;” Szerb Antal, „Magyarország a régi angol irodalomban,” ford. Beck András, *Jelenkor* 50, 5. sz. (2007): 575–80; Beck, „Workdays and Wonders;” Antal Szerb, „Hungary in the Older English Literature,” *The Hungarian Quarterly* 189 (2008): 76–82.

³⁸ Szerb Antal válogatott levelei, 61, 63.

találtunk erre utaló egyértelmű jelet eddig. Később látni fogjuk, hogy Párizsban és Londonban is rengeteg olyan forrást olvasott, melyek mind-mind elvezethették a témához. Most csak két példára utalok röviden. Tavasz olvasmányai között ott volt például Edward Topsell (1572–1625?) *The Historie of Serpents; or The Seconde Booke of Liuing Creatures* című, Londonban, 1608-ban kiadott műve is, amelyet március 28-án kért fel a raktárból, s amelyik akár az Earl axolotljaihoz hasonló bizarr, egzotikus és fiktív állatok leírásával is szolgálhatott számára.³⁹ Nem is beszélve arról, hogy az első Shakespeare-fóliánsokat nyomó William Jaggard (c. 1568–1623) fantasztikus illusztrációi a bestiáriumok között is egyedülállóvá teszik ezt a művet! Ez idő tájt írt jegyzetei szerint Szerb „Erzsébetkori állatkert”-ként tekintett Jaggard Conrad Gessnerből táplálkozó, 1607-ben megjelent *The Historie of Foure-Footed Beasts*jére – ennek folytatása tulajdonképpen a *Historie of Serpents* –, ahonnan olyan szórakoztató hungarológiai megfigyeléseket írt ki, mint hogy „[a] magyar nyulak nagyobbak, mint az olaszok, 264”.⁴⁰ Egy 1930 és 1943 között született vegyes tárgyú feljegyzéseket tartalmazó füzet elején A[nthony] C[hristopher] Szerb név alatt, már csak emiatt is még nyilván Londonban írt *Témák és könyvek* című jegyzetében ezt olvashatjuk egy pár oldalas, nagy számban az Artúr-mondakörre vonatkozó tételekből álló bibliográfiában: „[a] misztikus rózsza története.”⁴¹ Nem kizárt, hogy itt Szerb nem csupán a Szűz Máriával kapcsolatos értelmezésre gondolt, hanem esetleg már a rózsakeresztesek misztikus rózsájára is...

Hogy Londonban merült-e fel benne a *Pendragon* ötlete, kérdéses tehát, az azonban egészen biztos, hogy nem ott írta a regényt, hanem Pesten és Párizsban. Pippidit már Pestről, 1932. április 4-én így informálta: „[f]őként a Realpolitik foglalkoztat. Most már nem a [Stuart] Marika, egy másik. Nem tudom, írtam-e már róla.”⁴² Május 29-én így variálta a toposzt: „[É]s a Realpolitik. És írom a kalandregényemet. De erről majd beszélünk.”⁴³ Újfont Párizsból, június 28-án pedig így tájékoztatta barátját: „[e]gy kalandregényt írok, egy skóciai kísértetkastélyban játszódik, a többit el tudod képzelni. Remélem, ki tudok sajtolni belőle néhány pengőt. Realpolitik.”⁴⁴ Július 23-án pedig így: „[a] délutánt regényírói munkámnak szentelem, amely enormisan előre haladt. Már 170 tipografizált oldalam van.

³⁹ V.5462/123/42. Edward Topsell, *The Historie of Serpents; or The Seconde Booke of Liuing Creatures* (London: William Jaggard, 1608).

⁴⁰ PIM V.5462/222/1, fol. 58r, fol. 47v. Lásd még fol. 54r–55r. „In the neather *Pannonia* they [ti. hares] are much fatter and better tasted than they be in *Italy*,” Topsell, *The Historie of Foure-Footed Beasts* (London: William Jaggard, 1607), 264.

⁴¹ PIM V.5462/225, fol. 1r.

⁴² *Szerb Antal válogatott levelei*, 69.

⁴³ Uo., 70.

⁴⁴ Uo.

Elképesztő ugye? Émelyítő giccset írtam, de talán pénzt fogok keresni vele. És még ebben a sötét szövegben is felcsillan néhol a tehetség.⁴⁵ Pestről, 1934. január 4-én pedig erről kérdezte Pippidit: „[n]em tudom, megírtam-e már, hogy végre sikerült elhelyeznem halhatatlan regényemet, amelyet legutóbbi [párizsi] tartózkodásomkor, 1932 nyarán fejeztem be. Februárban vagy márciusban jelenik meg.”⁴⁶ Ám még május 11-én is arról ír Gál Istvánnak, hogy „regényem még nem jelent meg, ellenben az irodalomtörténet valószínűleg könyvnapra jön és gyönyörű lesz.”⁴⁷ Szerb egy brassói lap számára 1934. novemberében vele készült interjúbán „filológiai detektívregénynek” nevezi a *Pendragort*, és itt kiderül, hogy az azokban a napokban jelent végül meg.⁴⁸

Hogy mikor kerül át Skóciából Walesbe a regény egyik fő helyszíne, nem tudni, ahogy azt sem, a rózsakeresztes motívum mikor jelenik meg, s válik kulcsfontosságúvá a regényben. A motívum, melyet Szerb Eckhardt Sándortól, illetve Szathmáry Istvántól jól ismerhett, s esetleg apjától is, aki valószínűleg szabadkőműves volt.⁴⁹ Arról a rózsakeresztes mo-

⁴⁵ Uo., 71. 1933. január 6-án Pestről így írt Pippidinek: „[m]últ nyáron Párizsban megvettem [?] egy detektívregényt, és még nem tudom, mi lesz a sorsa. Odaadtam egy nagy hazai kiadónak, de még nem kaptam végleges választ. Moglehetősen nyugtalan vagyok, mert nagy reményeket fűztem ennek a műnek a jövőjéhez.” Uo., 72. Ezt Réz Pál talán félreérthette, s itt inkább a *Pendragon*ról van szó. A Pippidi-levelek eredeti kiadását lásd „Szerb Antal levelei Dionis Pippidinek,” ford. Réz Pál, *Holmi* 7, 7. sz. (1995): 930. Lásd még Andrei Pippidi, „Egy barátság története,” *Holmi* 7, 7. sz. (1995): 917–19.

⁴⁶ *Szerb Antal válogatott levelei*, 78.

⁴⁷ Gál István, „Adalékok Szerb Antal életéhez és munkásságához,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 75, 5. sz. (1971): 635. A célzás a *Magyar Irodalomtörténetre* vonatkozik, amelyik 1934-ben jelent meg másodszor, immár Pesten.

⁴⁸ S. Hajós Alice, „Irodalomtörténész, aki »filológiai detektívregényt« ír,” in Szerb Antal, *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák: 3. köt. A kétarcú hallgatás. Vegyes tárgyú írások* (Budapest: Magvető, 2002), 355. Első megjelenés: *Brassói Lapok*, 1934. november 25., 271. sz., 10.

⁴⁹ Eckhardt Sándor, „Magyar rózsakeresztesek,” *Minerva* 1 (1922): 208–223. Szathmáry László, *Magyar alkémisták* (Budapest: Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1928), 82–4. Nagy Csaba evidensnek kezeli a kérdést forrásmegjelölés nélkül lásd a vonatkozó lábjegyzetben: a szabadkőművességről alkotott „[v]éleménye kialakításában bizonyára nem csupán olvasmányai, hanem az a tény is befolyásolta [Szerbet], hogy apja 1904-től a Comenius páholy tagja volt.” *Szerb Antal válogatott levelei*, 129. Az itt meg nem jelölt, mindenképpen óvatosan kezelendő forrás szerint mesterfokon, lásd Palatinus József, *A szabadkőművesség bűnei II. A magyarországi szabadkőműves páholyok tagjainak névsora 1868-tól 1920-ig* (Budapest: Budai-Bernwallner József könyvnyomdája, 1939), 335. „Szerb Károly szabadkőművességgel kacérkodó, liberális felfogású intellektuell”, lásd Poszler György, *Szerb Antal pályakezdése* (Budapest: Akadémiai, 1965), 10. „Szerb Károly művelt, bátran, liberálisan gondolkodó, a szabadkőművességgel kacérkodó világpolgár”, lásd Poszler György, *Szerb Antal* (Budapest: Akadémiai, 1973), 11. Havasréti József úgy véli, hogy Poszler Szerb apjáról feltehetően Szerb Klárától értesült beszélgetéseik során, lásd Havasréti, *Szerb Antal*, 585. Pierre Mollier a Francia Nagyoriens (GODF) Múzeuma, Könyvtára és Levéltára igazgatójának szíves közlése szerint Charles Szerb sem a GODF-ban, sem a Francia Nagypáholyban (GLDF) nem regisztrált kint tartózkodása alatt, de ettől persze még avatott kőművesként ismert látogató lehetett Párizsban.

tívumról van itt szó, amelyik tökéletes vehikuluma lehetett annak, hogy Szerb angol hétköznapjait csodamód regényesítse, kifejezendő többek között rajongását a kelta fantasztikus mitológia, az Arthúr-mondakör alvó királyai, a walesi próféták, s az angliai, illetve walesi táj iránt. Ez egyúttal arra is alkalmat adhatott neki, hogy parodizálhassa kedvenc angol íróit, vagyis hogy az ő modorukban írjon.⁵⁰

ROBERT FLUDD

A *Pendragon-legendaszámos* potenciális szépirodalmi forrásával foglalkozott már a szakirodalom és a kritika különféle mélységben, így például újabban John Cowper Powys csodaregényével, az 1932-es *A Glastonbury Romance*-szal.⁵¹ Mint már említettük, nem kevés a regényben is előforduló eszmetörténeti forrás azonban eddig elkerülte a kritikusok és a kutatók figyelmét. Az egyik legizgalmasabb forráscsoport az angol rózsakeresztes tudóssal, Robert Fludddal (1574–1637) kapcsolatos. Fluddot maga Bátky János is kutatja a British Museum könyvtárában. A regény elején, amikor az Earl of Gwyneddel először találkozik, cseppet sem meglepő módon Fludd hamar szóba kerül, s Bátky sokatmondó megjegyzést tesz róla:

Engem a miszticizmusból az érdekel, amit általában misztikusnak neveznek: a titokzatos agyrémek és operációk, melyekkel a régiek úrrá akartak lenni a természetben. Az aranycsinnálók, a humunkulusz titka, az univerzális gyógyszer, az ásványok, az amulettek hatása [...] Fludd természetfilozófiája, ahol a barométerből bebizonyítja Isten létezését.⁵²

Az Earl válasza erre a felvetésre még jellegzetesebb. Fluddot szerinte nem lehet az ördögökkel egy lapon említeni, jóllehet sok badarságot írt, mert olyasmiket is meg akart magyarázni, amiket akkoriban nem lehetett:

De a lényekben, a lényegről sokkal többet tudott, mint a mai tudósok, akik már csak nem is nevetnek a teóriáin. Nem tudom, önnek mi a véleménye, de ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről; akkor az emberek többet tudtak az egészről. A nagy összefüggésekről, amiket nem lehet mérleggel mérni és felvágni, mint a sonkát.⁵³

⁵⁰ Kedvenc angol regényíróiról lásd Szerb Antal, *Hétköznapok és csodák* (Budapest: Cserépfalvi, 1935), 85–147. Poszler, joggal, *A csodaregény paródiája* című alfejezetben tárgyalja a regényt lásd Poszler, *Szerb Antal*, 322–26.

⁵¹ Fülöp, „Image of Britain,” 258–59.

⁵² Szerb, *Pendragon-legendá*, 7–8.

⁵³ Uo., 8.

Bátky egyszeri barométeres megjegyzését csak jóval később, csaknem száz oldal elolvasása után kontextualizálja a regény, amikor Cynthiaival a rózsakeresztesekről beszélgetnek, s a különös kis clavellinára terelődik a szó, az Earl titokzatos, elpusztított, majd újra feltámasztott, kísérleti axolotljainak fura, de valós biológiai párhuzamára. A Cynthia emlegette kis víziállatra, amelyik, ha az életkörülményei úgy kívánják, csaknem megszűnik létezni, hogy aztán újra feltámadjon, ha a természeti feltételek ehhez újra adottak. Bátky úgy véli, „Fludd metafizikája nagyon hasonlít ehhez a kis kupac-állathoz.”⁵⁴ Fludd szerint ugyanis „a szellem, az élet időnként visszavonul az anyagból. Az anyag is úgy keletkezett, hogy Isten, aki kezdetben az egész teret betöltötte, visszavonult önmagába, és az üresen hagyott tér az anyag.”⁵⁵ Ennek a passzusnak a közvetlen forrását korábban említi a regény, amikor Bátky folytatja „szellemi előkészületeit a walesi kalandra” még a British-ben. Itt jegyzi meg többek között, hogy: „[E]lolvastam Craven fődiakónus Fludd-életrajzát, és újra olvastam Denis Saurat nagyszerű könyvét Miltonról és a keresztény materializmusról, melyben egy nagyon érdekes fejezetet szentel Fluddnak.”⁵⁶ Hogy Craven Szerb is olvasta, azzal kapcsolatban az előző bekezdés meglehetősen beszédes:

Csodálkozva vettem tudomásul Fludd *Medicina Catholica* című könyvéből, hogy minden betegséget a meteorok, a szelek és a világtájak okoznak, és az arkangyalok, akik a szeleket fűjják. Továbbá hogy az ember jellemére leginkább a vizeletéből lehet következtetni, egy külön tudomány, az uromantia elvei szerint.⁵⁷

Itt nagyon úgy tűnik, hogy Craven tömör összefoglalóját sűrítette tovább Szerb, némi nagyvonalú pontatlansággal az arkangyalokat illetően. Craven így fogalmaz:

A négy szél angyalai kantáron fogják ezeket a szeleket. Rafael, Uriel, Mihály és Gábrriel a betegségeket és halált megtestesítő visszataszító szörnyek ellen harcolnak. [...] A Sátán seregében találjuk az ellenségeiket – Számáelt, Alzazelt, Azaelt és Machazaelt [...] A Jó és rossz angyalok küldetésük szerint megtartanak, vagy elpusztítanak, egészséget, vagy betegséget hoznak [...] A betegségeket aszerint osztályozzák, vajon szelektől, meteoroktól, vagy a négy égtájtól származnak-e. [...] Uromantia, vagyis Jóslás a vizeletből.⁵⁸

⁵⁴ Uo., 108.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo., 47.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ James Brown Craven, *Doctor Robert Fludd (Robertus de Fluctibus), the English Rosicrucian: Life and Writings* (Kirkwall: William Peace and Son, 1902), 222–23, 228. Az *Oypomantia* leírását lásd 229–230, saját fordítás – Sz. M.

Azeddig feldolgozatlan hagyatékban megtalálható egy a *Pendragon*hoz készült jegyzet-tömb, amelynek első lapján egy rövid Fludd-bibliográfia olvasható, legelsőként Craven könyvével, amelyet Szerb tehát minden bizonnyal forgatott:

Robert Fludd / Robertus de Fluctibus / 1574–1637. / J. B. Craven, R. F. 1902. / A. E. Waite, *The Real History of the Rosicrucians*, 1887. / De Quincey, *The Rosicrucians & Freemasons*. / J. Hunt, *Religious Thought in England* pp 240.⁵⁹

Kevésbé valószínű, de lehet akár, hogy Szerb primerből sűrít, hiszen azok után, hogy magyarul feljegyzi, „[a] láthatatlan levegő tele van angyalokkal és titkokkal”, egy másik, a *Pendragonszempontjából* igen fontos jegyzet-tömbjében Fludd híres *Tractatus Apologeticus*-ából idéz latinul, jóllehet oldalszám-tévesztéssel.⁶⁰ Ami Fludd „barometrikus” metafizikáját illeti, valószínűbb, hogy Szerb főként Denis Saurat-ra támaszkodott inkább, igaz, ebben Craven olyan mondatai is ihlethették, mint amit az a meteorológiáról ír: „[m]inden meteorológia a szellemen áll, vagy bukik ([a]ll meteorology is »founded on the spirit«).”⁶¹ Saurat-nak ugyanis valóban van egy olyan fejezete, amiről Báltky említést tett, mégpedig *Le Dieu omni-present et la retrait* címmel, és amelyik kifejezetten az érintett témával foglalkozik. Saurat egyik kijelentése akár Báltky szájából is elhangozhatott volna:

Isten e két módozata, Akarata és Nem-Akarata megmagyarázza a kitágulás (dilatation) és az összezsugorodás (contraction) erőit, melyek által a világot Isten megalkotta. E kiterjedés és zsugorodás révén formálta a fénylő forróság (chaleur lumière) az összes élőt és holtat.⁶²

⁵⁹ PIM V.5462/230/4, fol. 1r. Craven, *Doctor Robert Fludd*; Arthur Edward Waite, *The Real History of the Rosicrucians* (London: George Redway, 1887). Thomas De Quincey, „Historico-Critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and the Freemasons,” in *Confessions of an Opium-Eater*, ed. Ernest Rhys, introd. William Sharp (London: Walter Scott, 1886), 155–235. (Vagy más kiadás.) John Hunt, *Religious Thought in England from the Reformation to the End of Last Century*, 3 vols. (London: Strahan and Co., 1870–1873), 1:240–41. „Rosicrucians [...] whose doctrines were expounded by Robert Fludd.”

⁶⁰ „A láthatatlan levegő tele van angyalokkal és / titkokkal. / Aër etiam est in causa, quod homo per / locum transiens in quo homicidium fit, aut / ubi cadaver hominis recenter interfecti, occul- / tatum est, pavore insolitum percutiatur, & / horrore incognito afficiatur; videlicet quoniam / aër ibi spectris, & speciebus terribilibus / cædis repletus, spiritum in homine / naturaliter occlusum, perturbat, quando / per inspirationem intromittitur. [fol. 1v.] *Tractatus Apologeticus / Integritatem Societatis de Rosea / Cruce defendens. / Autore R. De Fluctibus, / Anglo M. D. L. / Lugduni Batavorum / 1617. / p. 163.*” PIM V.5462/230/6, fol. 1r. Robert Fludd, *Tractatus apologeticus integritatem societatis de Rosea Cruce defendens* (Lyon: G. Basson, 1617), 165.

⁶¹ Craven, *Robert Fludd*, 172.

⁶² „Ces deux modes de Dieu, la Volonte et la Nolonté, expliquent les puissances de dilatation et le contraction par lesquelles le monde a été fait. Par son action ou son retrait la chaleur lumière forme tous

Saurat teremtő fénylő forrósága és Bátky anyagból időnként visszahúzódó szelleme és élete evidens módon ugyanarra a Robert Fluddi koncepcióra vonatkozik. Saurat könyve Párizsban is, Londonban is több példányban elérhető volt Szerb számára, Cravent csak Londonban olvashatta. A *London notes* jegyzetei között megtalálható egy cetli, amin az angol metafizikai költőket felfedező jeles skót irodalomtörténész, Sir Herbert John Clifford Grierson (1866–1960) ajánlotta olvasmányok listáján szerepel Saurat könyvének címe is („Denis Saurat: Milton”).⁶³ Az 1930. március 18-án megkezdett *Notes on English Literature*-ben pedig Szerb három oldalon át kommentálja Saurat e könyvét.⁶⁴

LENGLET DU FRESNOY

A regényben gyakran találkozunk egy másik fontos szerzővel, az *Histoire de la philosophie hermétique* (1742) francia írójával, a bölcselel és alkimista Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674–1755) figurájával. Szerb feltehetően Eckhardtól ismerte már a franciát, akinek fiktív, Casanova visszaemlékezéseinek modorát is idéző memoárja kulcsszerepet játszik a regényben.⁶⁵ Mintegy előkészíti a regény csúcspontjaként működő sátni ceremóniát, amelyet többek között a francia okkultista, Éliphas Lévi *Dogme et rituelle de la haute magie* (1855) című könyvének *Le Sabat des sorciers* című fejezete alapján készít elő Bátky akaratán kívül, önkívületi állapotban – e fejezet leírja, miként lehet egy mágikus cirkulus segítségével szellemet idézni, no meg egy kecskét „akivel egy kislány közösül (cum quo puella concuberit).”⁶⁶ Minderről így ír Bátky:

les êtres et tous les objets.” Denis Saurat, *Milton et le matérialisme chrétien en Angleterre* (Paris: Rider, 1928), 26, a barometrikus koncepcióról lásd 27, 30.

⁶³ „Books recommended by Grierson”. PIM V. 5462/221. Grierson címe szerepel egy másik angliai jegyzetfűzetének (PIM V. 5462/222/2) a végén („H. J. C. Grierson, M. A., B. A., LL. D., Litt. D., F. B. A., Professor, / Edinburgh University. / 12 Regent Terrace, Edinburgh.”). Szerb valószínűleg tehát levelezett vele. Egy másik londoni feljegyzésében („Books to buy”) szerepel Grierson híres antológiája is („Grierson XVII. cent. Anthology.”) PIM V. 5462/225 fol. 1v. Ez vagy a Bullough-val közösen szerkesztett *Oxford Book of Seventeenth Century Verse*-re (Oxford: Clarendon, 1934), vagy inkább a *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*-re (Oxford: Clarendon, 1921) vonatkozik.

⁶⁴ PIM V. 5462/218/2, fols. 43r–44r.

⁶⁵ Eckhardt, *Magyar rózsakeresztesek*, 209, 219. A memoár a regényben: Szerb, *Pendragon-legenda*, 216–35.

⁶⁶ Az említett fejezetet a második kötetben olvashatni, lásd Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, 2 vols. (Paris: Germer Baillière, 1861), 2:208–38.

Az előkészület részleteit, a rajzot, a kellékeket később mind pontosan leírva találtam Eliphas Lévy, vagyis igaz nevén Alphonse-Louis Constant abbé könyvében, azzal a fantasztikus kiegészítéssel, hogy a gyertyáknak emberi verejtékből kell lenniök, a fekete macskát előzőleg öt napig emberi vérrrel táplálták, a denevér vérbe fulladt, és a bak olyan volt, akivel egy leányzó [...] cum quo puella concuberit, amint Eliphas Lévy finoman mondja, és a koponya egy kivégzett apagyilkos koponyája kell legyen. Mármost Eliphas Lévynek ezt a könyvét egy-két évvel a walesi események előtt olvastam, és a részleteket természetesen elfelejtettem. Lehet, hogy a különös környezet, a fantasztikus előzmények álomban felidéztek emlékezetemben a könyvet, pontos részletekkel.⁶⁷

A hagyatékban fennmaradt jegyzetek világosan alátámasztják, hogy nemcsak az alteregó olvasta Lévit pár évvel korábban, hanem Szerb maga is: „[e]gy pár jó kifejezés Eli / phas Lévytől / Trismegisztos lámpája a tu- / dományos ég, Appollonius kö- / penye az izoláció, a pátriárchák / pácája a varázshatalom.”⁶⁸ A folytatás aztán a *Dogme et rituelle* első kötetének tartalomjegyzékével szolgál a jegyzetombben.⁶⁹ Mint az egy másik jegyzetomb egy feljegyzéséből kiderül, Eliphas Lévy mellett azonban Wilhelm Fischer *Aberglaube aller Zeiten* című, a maga idejében alapvető ötkötetesét is forgathatta Szerb a témában, jelesül főleg az ötödik kötetet, amiben fekete, illetve sátáni misékről olvashatni.⁷⁰

„A NEVEK VARÁZSA”

Az Earl a színen soha fel nem tűnő családi ügyvédje, a látszólag mindent tudó, s az eseményeket sokszor a háttérből irányító Alexander Sethon figurája is megér pár észrevételt, úgy hisszük. Az alkímiai folklórban csak kicsit is járatos olvasó számára a név azonnal ismerős, a legendás skót Alexander Sethon a fáma szerint II. Rudolf udvarában, az udvar szeme láttára aranyat készítő lengyel alkimista, Michael Sendivogius vélt mestere, a híres Kozmopolita, akitől a transzmutációt tanulta a lengyel. Sethon persze maga is kompozit figura, ugyanolyan legendás alak, mint Christian Rosenkreutz. Jegyzeteinek tanúsága szerint Szerb több olyan könyvet is olvasott a *Pendragon* írásakor, illetve azt előkészítendő, ame-

⁶⁷ Szerb, *Pendragon-legenda*, 303–4. Vö. Lévi, *Dogme et rituel*, 2:227–28.

⁶⁸ PIM V.5462/230/6, fol.7r.

⁶⁹ Lásd uo., fols. 7r–9r. Vö. fols.10r–12r, tk. a tarotról, a planétákról, a pentagrammáról, Leó pápa grimoire-járól.

⁷⁰ PIM V.5462/230/4, fol. 5r. Wilhelm Fischer, *Aberglaube aller Zeiten*, 5 vols. (Stuttgart: Strecker und Schröder, 1906–1907). Valószínűleg az ötödik kötetet olvasta Szerb alaposabban: *Der verbrecherische Aberglaube und die Satansmessen im 17. Jahrhundert* (Stuttgart: Strecker und Schröder, 1907). Lásd például: „Die »Schwarze Messe« oder »Satansmesse«,“ in Uo., 85–9.

lyekben találkozhatott Sethon alakjával, így teljesen bizonyos, hogy meglehetősen kifinomult játékot űz ezzel a névvel is, s nem csupán furcsa és véletlen egybeesésről van itt szó. Ilyen Herbert Stanley Redgrove *Bygone Beliefs* című könyve, vagy Louis Figuier *L'alchimie et les alchimistes*-je.⁷¹ Ez utóbbit már Szathmáryból ismerhette.⁷² Redgrove egy korábbi népszerű művéből, az *Alchemy: Ancient and Modern*-ből emeli át Sethon- és Sendivogius-életrajzát.⁷³ Figuier egy helyütt, amikor Christian Rosenkreutz sírjának 1604-es megtalálásáról ír, sokatmondó megjegyzést tesz, „ugyanabban az évben [történt], amikor az alkimista Sethon hal meg, micsoda véletlen (coïncidence étrange)!”⁷⁴

Nem kérdés, hogy Eileen St. Claire neve is beszédes a *Pendragon*-ban. Ezúttal szabadkőműves természetű allúzióval van dolgunk, elég csak felidézni a Grand Lodge of Scotland 1736. november 30-án, Szent András napján megválasztott első nagymesterének, a híres és hírhedt Rosslyn Kápolnát építtető Sinclair-, avagy St. Claire-család jeles sarjának nevét, hogy világossá váljon a fonetikai asszociációra építő komoly tréfa: William St. Claire.⁷⁵ Hogy az Earl utcalányból milliomosnővé lett szerelme, akit a regényben végül a fekete misén feláldoznak, milyen kapcsolatban állhat ezzel az egyetemes szabadkőművesség történetében oly kiemelten fontos figurával, rábízunk az olvasó fantáziájára! Még az is lehet, hogy csupán egy elfeledett, s a regény írásakor a tudatalattiból előtörő emlék, mint amilyenek Eliphas Lévy könyve is bizonyult Bátky számára...

Kevésbé szubtilis nyelvi játékot sejtünk az Earl neve mögött, még akkor is, ha az persze főként történelmi forrásból való. A londoni tornatanárnő nevének mesés karaktere ugyanis jóval prózaibb formában testesíti meg Szerb vonzódását a kelta világ iránt, mint majd a történeti családnev. Tanay Magdának így ír Szerb Londonból, 1930. január 13-án: „egy tanárnőcskével is összebarátkoztam, akinek olyan csodálatos keresztnéve van, hogy

⁷¹ PIM V.5462/230/4 fol. 5r. Herbert Stanley Redgrove, *Bygone Beliefs Being a Series of Excursions in the Byway of Thought* (London: W. Rider, 1920). PIM V.5462/230/4 fol. 32r. Louis Figuier, *L'alchimie et les alchimistes: Essai historique et critique sur la philosophie Hermétique* (Paris: Victor Lecou, Libraire de la Société des Gens de Lettres, 1854), 216–33. Lásd még William Newman, *Gehennical Fire: The Lives of George Starkey an American Alchemist in the Scientific Revolution* (Cambridge, MS: Cambridge University Press, 1994), 4–10.

⁷² Szathmáry, *Magyar alkémisták*, 79.

⁷³ Herbert Stanley Redgrove, *Alchemy: Ancient and Modern*, 2. jav., kiad. (1911; London: W. Rider & Son, 1922), 70–2.

⁷⁴ Figuier, *L'alchimie et les alchimistes*, 250.

⁷⁵ Robert L. D. Cooper, „The Impact of the Foundation of the Grand Lodge of England on Scottish Freemasonry,” in John S. Wade, ed., *Reflections on 300 Years of Freemasonry* (St Neots: Lewis Masonic, 2017), 355–68.

Gwynneth. Nem gyönyörű! Nem tudom, Maga is annyira a nevek varázsa alatt áll-e?”⁷⁶ Faludi Jánosnak, unokatestvérének, Londonból, 1930. január 17-én pedig így fogalmaz: „[e]ddig már összebarátkoztam [...] egy nagyon édes kis angol tornatanárnővel, akinek a keresztnéve Gwynneth (olyan, mintha én találtam volna ki kelta jellemtörténeti novella számára), és akivel ma együtt ebédelek, ha igaz.”⁷⁷

„Cynthia, gondoltam, holdistennő, égi királynő, új flörtöm, talán szerelmem valamikor – Angliai Erzsébetnek adták ezt a nevet a költők: Cynthia [...] Gratuláltam magamnak, mint aki megcsókolta [...] Angliai Erzsébetet és a régi szonetteket” – így Batty.⁷⁸ Egyáltalán nem kizárt, hogy az elérhetetlen Cynthia neve, ha csak áttételesen is, de Edmund Spencertől való. A *London notes*-ban Szerb idézi a *Colin Clouts*-ot, Spenser híres pásztorálját, melyben Cynthia a „tenger úrnője (Ladie of the Sea)”, vagyis Erzsébet: „[m]icsoda zeneiség: / To her my thoughts I daily dedicate, / To her my heart I nightly martyrize: / To her my love I lowely do prostrate, / To her my life I wholly sacrifice / (Colin Clouts) /.”⁷⁹

Említsünk meg még egy nevet, amelyik igencsak beszédes a regényben. Batty, amikor az Earllel először találkozik, így morfondírozik: „[É]reztem, hogy én sem vagyok ellenszenves neki. Azt mondta, a szemem emlékeztet egy XVII. századi orvosra, akinek a képe a kastélyban van. Bizonyos Benjamin Avravanelre. Az illetőt meggyilkolták.”⁸⁰ Később megtudjuk, hogy valahol a walesi hegyek között három nemesember megölt egy zsidó orvost, aki Pendragon várába igyekezett, Asaph boszorkánykonyhájába. Azon túl, hogy egy eddig beazonosítatlan, vagy fiktív „népmesegyűjteményből, mely Észak-Wales helyi mondáit tartalmazza” szép mitikus példát mesél el itt Szerb az éjszakai lovasról, aki „félelmetes igazságosztó volt”, azt is megtudjuk, hogy egy antiszemizmussal joggal vádolható bíróság a gyilkosokat felmentette, s ezért lépett közbe Asaph, s állt bosszút Avravanelért.⁸¹ Nem lehet nem észrevenni, hogy 1933-ban járunk a regényben... A 17. századi zsidó orvos, akire Batty az Earl of Gwynnedet emlékezteti, s akit megölnek, ám Asaph megbosz-

⁷⁶ Szerb *Antal válogatott levelei*, 45.

⁷⁷ Uo., 46–7.

⁷⁸ Szerb, *Pendragon-legenda*, 112–13.

⁷⁹ Lásd PIMV.5462/221, fol. 14v. Edmund Spencer, *Colin Clouts Come Home Againe* (London: William Ponsonbie, 1595), 472–75. sorok. A „szonettek büszke Cynthiája” egyébként az Erzsébet-korban nem más, mint a „szűz királynő”. Lásd Szerb Antal, *Az angol irodalom kis tükré* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1929), 13. „Throughout *Colin Clouts Come Home Againe*»Cynthia« – the name of the moon goddess that pushes and draws water – aptly stands, given Walter Raleigh’s stagnation, for that of never-named Elizabeth.” Maurice Hunt, „Naming and Unnaming in Spenser’s *Colin Clouts Come Home Againe*,” *Connotations* 22, 2. sz. (2012/13), 237, továbbá: 242–45.

⁸⁰ Szerb, *Pendragon-legenda*, 11.

⁸¹ Uo., 21–2.

szulja a halálát, minden bizonnyal fiktív figura, aki azonban a zsidó kultúra egyik legrégebbi és igen nagy presztízsű családjának tagjait idézi meg, köztük például Júda Leon Avravanellel, vagyis a kabbalista költő, bölcselő Leone Ebreóval (c. 1460–c. 1535), a *Dialoghi d'amore* (1535) híres szerzőjével, aki amúgy orvos is volt.⁸² A regényben cseppet sem mellesleg nem Benjamin Avravanel az egyetlen orvos, akit megölnek, s éppen ezért az Avravanelre hasonlító Bátky sincs egy percig sem biztonságban, mint megtudjuk. A sátáni ceremónia során a visszataszító kis gnóm az önkívületben sötétmágiára kényszerített Bátkyt következetesen Benjamin Avravanelnek szólítja.⁸³ Meggyőződésünk, hogy esetében Szerb tudatosan megformált zsidó alteregójával van dolgunk a regényben. A Benjamin Avravanel név jelentése itt ugyanis: Bátky a híres zsidó család vélt legfiatalabb, veszélyben élő sarja. Szerb tragikusan finom iróniája ez saját zsidó származásával kapcsolatban.⁸⁴

KÉKSZAKÁLL

Közismert, hogy Joris-Karl Huysmans *Là-Bas* (1891) című regénye nagy hatást gyakorolt Szerb történetformálására a *Pendragon*ban – ezt már Kállay Miklós megemlítette korabeli recenziójában és az ünnepelt Szőnyi György Endre is részletesebben foglalkozott a kérdéssel.⁸⁵ Gilles de Rais (1404–1440), a „Kékszakáll” démoni figurája és a huysmanszi narratíva csúcsaként szolgáló sátánista ceremónia azonban nem egyszerű kölcsönzés Szerbnél, hiszen ő mindezt a rózsakeresztes és szabadkőműves mitológiával kapcsolja össze regényében, és a Kékszakáll figurája csak egy, bár igen fontos komponense a rendkívül összetett Asaph Christian Pendragon figurának, akiben a rózsakeresztes alkimista, a St-Germain, Cagliostro, vagy Casanova típusú szabadkőműves imponzor, a sátánista boszorkány, Faust és a gyerekgyilkos rendkívül plasztikusan és meglehetősen tragikus módon elegyedik egymással. A *Pendragon* egy eddig kiadatlan kéziratvázlatában Szerb így fogalmaz:

Mármost ha kettőt meg kettőt összeteszünk – / – feltételezve a feltételezhetetlent, hogy az éj- / féli lovas nem más mint Rózsakereszt vagy / pedig egy titokzatos lény, aki Rózsakeresztnek / hiszi magát [...] / Lenglet de [sic] Fresnoy memoárjai említik, / amit

⁸² *The Jewish Encyclopaedia*, eds. Isidore Singer et al., 12 vols. (New York / London: Funk and Wagnalls, 1901–1906), 1:126–29.

⁸³ Szerb, *Pendragon-legendá*, 301, 302.

⁸⁴ Szerb zsidóságáról lásd Havasréti, *Szerb Antal*, 575–620.

⁸⁵ Kállay Miklós, „A Pendragon Legendá,” in Wágner, *Tört pálcák*, 239–40. Szőnyi György Endre, „Az ezotéria diszkrét bája,” 865–68. Lásd még Szőnyi, „Representations of Renaissance Hermeticism in Twentieth-Century Postmodern Fiction,” in Stanton J. Linden, ed., *Mystical Metals of Gold: Essays on Alchemy and Renaissance Culture* (New York: AMS Press, 2007), 405–24.

úgyis tudok, hogy a régi alkímisták egy bi- / zonyos történelmi pillanatra vártak. Ők úgy / mondták, hogy Illés próféta eljövételére. Amikor / majd nyilvánvalóvá válik a természet minden / titka. / Rózsakereszt talán azért hosszabbította / meg az életét évszázadokra, mert azt remélte, / hogy közben Illés próféta eljön. Ez körül- / belül kitűnik Lenglet de [sic] Fresnoy memoárjaiból. / De Illés próféta mindmáig sem jött el. És Rózsa- / kereszt most a fekete mágiához fordul. A / Sátántól várja a titkok megfejtését. Az ördögidézés [megszakad a kézirat].⁸⁶

Látszik itt jól, hogy miért említette meg Szerb a Faust I. részét *A rózsakeresztesek* című rádióelőadásához készült jegyzeteiben:

Titkos társaságok. / Joachim a Flore [helyesen: Fiore]. / Pansophista törekvések, a / XVII. sz. i. kozmikus érzés / jellemzése. Titkos tudományok. / Rózsakeresztesek. / Illés próféta. / Rosencreutz Chr[istian]. / Faust I. része⁸⁷

Teljesen nyilvánvaló, hogy Rózsakereszt ördögi figuráját nem csupán Kékszakáll, de a *Faust* is ihlette. Ez egyébként onnan is kiderül, amikor az Earl Bátkytól elnézést kér brit arisztokratától szokatlan hevesességéért, s megjegyzi, nem „teljesen a maga ura”, majd a „valami mindennél borzasztóbbról” próbál beszélni. Vagyis, amikor végül mégsem mondja el neki, hogy rájött arra, Asaph valójában a feketemágiához folyamodik a Nagy Mű érdekében. Az Earl Goethe *Der Zauberlehrling* című versét idézi meg ezúttal: „Doktor, a Goethe Varázslóinasa [...] Die ich rief, die Geister [...] Egy értékes kő volt a kezemben, elejtettem a havas lejtőn, és most legördült, és lavina lett belőle [...] De ez egészen más történet, és ezt nem értheti.”⁸⁸ Itt látszik a legjobban az is, hogy Szerb eredeti tervei szerint az Earl minden valószínűség szerint maga lehetett Asaph, az „ezeréves”, ahogy ez a jegyzeteiből is kiderül, ám végül a *Pendragon*ban folyamatosan csak lebegteti ezt a kérdést, míg a végleges változat végére aztán világossá is válik, hogy a két személy mégsem azonos.⁸⁹

⁸⁶ PIM V.5462/108, fol. 48v. Vö. A Lenglet du Fresnoy-paródiára utaló kéziratrészletben, részben egyezően a regény egy bekezdésével: Szerb, *Pendragon-legenda*, 228, vö. még 321.

⁸⁷ PIM V.5462/230/3, fol. 14r.

⁸⁸ Szerb, *Pendragon-legenda*, 242.

⁸⁹ „A doktor eltéved és hosszas / bolyongás után Asaph fogságá- / ba esik. / Eileen elmondja kalandjait. / A sátán miséje. / Eileen és a doktor megmenekülnek / Llanwyganben az earlt teljes épség- / ben találják. / Asaph LI[jewelyn]. sírjában fekszik.” PIM V.5462/230/6, fol. 15r. Figyelemreméltó, hogy itt Eileent még nem kívánta feláldozni az író. Az „ezeréves” millenarista ízű fordulata kétszer is szerepel a *Pendragon*hoz készült jegyzetekben: PIM V.5462/230/4, fol. 14r, fol. 21r.

A KELTA MITOLÓGIA ÉS A ZOMBIK

Szerb a regény és a hozzá készült jegyzetek fényében járatosnak mondható a kelta, illetve walesi forrásokban is. A regényben többször feltűnik egy rövid életű obskúrus szaklap, az *Y Brython*, amelyik welshül íródott és 1858 és 1862 között jelent meg, jöllehet Szerb lazán *The Brython* néven hozza a periodikát.⁹⁰ Ugyanakkor, ahogy már a regény címe is jól mutatja, Szerb nyilvánvalóan vonzódott azokhoz a folklór hagyományokhoz, amelyek Uther Pendragon fiát, magát Artúr királyt Wales-hez kötötték. Egészen bizonyos, hogy ezeken a forrásokon keresztül jutott el az alvó walesi megváltók háromságához: Artúr királyhoz, Owain Glyndŵrhez és Owain ap Thomas ap Rhodri (1330–1378) – a regényben Véreskezű Owainként emlegetett – életes figurájához. A százéves háborúban a franciák oldalán harcoló Lawgoch Owain, vagyis a Véreskezű Owain Nagy Llywelyn utódként igényt tartott a walesi hercegi címre és Gwynedd grófi címére. Már csak ezért is fontos figura a *Pendragon* keletkezése szempontjából, hiszen ez lehetett az egyik oka Szerbnek, hogy a korábban Skóciában játszódni tervezett detektívregénynek a végleges walesi helyszínét megalakítsa London mellett. Nem mellékesen a Bátky-t megbízó Earl is Owen Pendragon névre hallgat a regényben. Az egyik walesi legenda szerint, melyet Szerbnek minden bizonnyal ismernie kellett, az életében verhetetlen harcosként ismert Véreskezű Owain jelenleg egy örökkön égő lámpával megvilágított barlangban pihen, valahol Gwynedd mélyén. Az a hír járja évszázadok óta, hogy ha végre felébred, a britek királya lesz.⁹¹ A hagyatékban talált jegyzetek is jól illusztrálják, mennyire igaza van Christina Les-nek, amikor arról, ír, hogy Szerb vitathatatlanul tájékozódott a walesi kultúrában, jöllehet a walesi táj számára inkább narratív szerepet tölt be, absztrakt tere az idegenségnek, a misztikának.⁹² Jegyzeteiben welsh szavakat gyűjt („Biblikus nevek Welsh”), fonetikai észrevételeket tesz, a walesi legendáriumból jegyzetel, egészen biztosan forgatta például az ún. Jolo-kéziratokat Taliesin Williams kiadásában, Rhitta Gwar meséjéből jegyzetel is a regényhez, bár Nynniaw és Peibaw története végül nem tűnik fel a *Pendragon*ban.⁹³ Ugyan végül ugyancsak nem

⁹⁰ Például Szerb, *Pendragon-legenda*, 89.

⁹¹ Véreskezű Owain és gazdag mitológiai örökségéről lásd A. D. Carr, *Owen of Wales: The End of the House of Gwynedd* (Cardiff: University of Wales Press, 1991). Elissa P. Henken, *National Redeemer: Owain Glyndŵr in Welsh Tradition* (Cardiff: University of Wales Press, 1996), 47–53.

⁹² Christina Les, *Space Beyond Place*, 60–92.

⁹³ PIM V.5462/230/4, fols. 2r–4r. „Nynniaw és Peibaw [helyesen: Peibaw] tör- / ténete, akik összevesznek / azon hogy Nynniaw azt / mondja, hogy az ég az ő mezeje, / és Peibaw [helyesen: Peibaw] azt mondja, hogy a csillagok az ő bárányai, / akik az ég mezejét elle- / gelik. / Jolo-kéziratban.” Uo., fol. 24r. Lásd *Iolo Manuscripts: A Selection of Ancient Welsh Manuscripts, in Prose and Verse, from the Collection made by the late Edward Williams, Iolo Morganwg*, ed., trans., notes Taliesin Williams (Llandoverly: Society for the

jelenik meg a regényben, de egy másik figura is szerepet játszhatott Asaph Pendragon Christian Rosenkreutz megformálásában. Jegyzeteiben a *Pendragon*ban végül is fel-feltűnő „Cŵn-Annwn” az Artúr-legendakör másvilágának, illetve például a *Mabinogi* reprezentálta welsh irodalmi pokolnak fehérszőrű, pirosfülű kutyái, és az utolérhetetlen Rhiannon az éjszakai lovas figurájának megalkotásában minden bizonnyal szerepet játszó alakja mellett Szerb ötlet szinten említi Brân tiszteletre méltó fejét is:

A pokol fehérszőrű, / pirosfülű kutyája [hosszú vízszintes elválasztóvonal] / Rhiannon lassan lovagolt / és csodálatos módon senki / lovas nem tudta utolérni. [hosszú vízszintes elválasztóvonal] / Brân feje (Urddawl / Ben, a Tiszteletreméltó fej) / meg oly sokáig él lefejezve és / a Tower Hillen őrzi Angliát az / idegen invázió ellen, nagy / szerepet játszik a walesi / költészetben.⁹⁴

Brân the Blessed, welshül: Bendigeidfran, vagy Brân Fendigaidd (szó szerint az „Áldott Holló”) egy a kelta, briton, illetve walesi mitológiából ismert óriás, a mitikus Britannia királya. Sok helyütt feltűnik a *Welsh triádok*ban, de főszerepet a *Mabinogi* második fertályában játszik, a *Branwen ferch Llŷr*ben. Ezekből a forrásokból származik a Szerb emlegette levágott, és a Tower Hillen eltemetett fej mitológiája is.⁹⁵ Az igen szerteágazó mitológiai vonatkozásrendszerből kiemelendő, hogy Bleddyn Fardd (c. 1258–1284) gwyneddi welsh

Publication of Ancient Welsh Manuscripts, William Rees, 1848), 193 (welsh-ül), 605–6 (angolul). A tartalomjegyzékben: „Hwedl Rhitta Gawr / The Tale of Rhitta Gawr (The Giant.)”

⁹⁴ PIM 5462/230/4, fol. 26r. A „Kutya”, a „pokol kutyája” a *Pendragon*ban: 82, 130–31, 315. Szerb helytelenül a többesszámú alakot használja welshül, lásd Les, *Space Beyond Place*, 66. A regényben a „Kutya” feltűnését Pierce Gwyn Mawr „próféta” szavaiban végül a *Jelenések*ből vett idézet követi, ahogy a PIM jegyzetben is Rhiannon után, uo. fol. 27r: „A királyuk Apollyon. / 4 angyalt, akik az Eufrates- / ben voltak, szabadon bo- / csájtottak, pusztító lovasok / élén. A lovasok páncélja / füstből es kénkőből van, a lovak / feje oroszlán, a farkuk kígyó. / A két tanu, akit megöl az állat a bottomless pitből, de fel- / támadnak. / [rövid vízszintes elválasztóvonal] / Isten haragjának nagy / borprése. / And every island fled away & / the mountains were not found.” Apollyon a héber *Abaddon*fordítása, jelentése a „pusztító” angyal, a Jel 9:11-ben a mélység angyala, a sáskák seregének királya, a Vulgátában latin neve *Exterminans*. A hatodik harsonáról, a négy angyalról és a lovasokról lásd Jel 7:13–9. A két tanúról lásd Jel 11:3–14. A borprérről lásd Jel 14:19–20. Az angol idézet a King James-változatból való, KJV, Rev. 16, 20. A helyeket a regényben összerántva lásd Szerb, *Pendragon-legendá*, 83. Rhiannon a *Mabinogi* egyik kulcsfigurája, másvilági asszony, aki lassan lovagol, de utolérhetetlen, s aki feltehetően egy kelta istennő volt eredetileg. Egyike azoknak, akik *Brân the Blessed* fejét eltemették Londonban. *The Mabinogion: The Great Medieval Celtic Tales*, trans. Sioned Davies (Oxford: Oxford University Press, 2014), 3–21, 35–46. William J. Gruffydd, *Rhiannon: An Inquiry into the Origins of the First and Third Branches of the Mabinogi* (Cardiff: University of Wales Press, 1953).

⁹⁵ Frank Delaney, *The Legends of the Celts* (Glasgow: HarperCollins, 2008), 72. A triádok modern kiadását lásd *Triodd Ynys Prydein: The Triads of the Island of Britain*, ed. Rachel Bromwich (1961; Cardiff: University of Wales Press, 2014).

bárd Llywelyn ap Gruffydról (c. 1223–1282), az utolsó szuverén walesi hercegről írt utolsó elégiájában Nagy Llywelyn, Artúr király és Brân bukását hasonlóan nagy jelentőségű eseményekként említi.⁹⁶ Bromwich szerint az Artúr-mondakör számos kutatója Brânban Bron, vagyis a grálregények Halászkirályának kelta prototípusát látták.⁹⁷ Hogy Szerb pontosan honnan ismerte a legendás alakot, egyelőre kérdéses, mindenesetre a lolo-kéziratban, a triádokat is tartalmazó kozmetikus filológiai eljárással kiadott szövegben sokszor feltűnik.⁹⁸

Érdeemes itt még egy izgalmas összefüggésről szólnunk. Szerbnek a regényhez készített jegyzetei között találunk olyan feljegyzéseket is, amelyek túllépnek az európai kontinensen, és a dél-, illetve közép-amerikai folklórból táplálkoznak. Egy helyütt ezt írja például: „[A] cukornádmezőkön dolgozó halottak.”⁹⁹ Elsőre bizarrnak tűnt, de a mondat a zombik témájához vezetett el bennünket. William Buehler Seabrook 1929-ben megjelent *The Magic Island* című, Haiti vodou kultúrájáról szóló útirajzának egyik, a horrorfilmek történetében immár legendássá lett fejezete „[...] dead men working in the cane fields” címen olvasható, és értelemszerűen cukornádmezőkön dolgozó halott rabszolgákról szól.¹⁰⁰ Talán nem közismert tény, de Seabrook e könyvéről tartják úgy, hogy a zombik témáját berobbantotta a populáris kultúrába.¹⁰¹ 1932-ben került a mozikba a horrorfilm-történet első zombi klasszikusa *White Zombie* címmel, a Seabrooktól ihletett filmben a főszerepet Lugosi Béla játszotta.¹⁰² Nagyon úgy tűnik, hogy Szerb Rózsakereszt élőhalott figurájának megalkotásakor, végülis érthető módon még a zombik világába is elkalandozott egy pillanatra, ez a téma amúgy éppen akkoriban volt nagy újdonság a nyugati tömegkultúrában. A zombimotívum végül ugyan nem tűnt fel a regényben – illetve csak nagyon áttételesen –, de érdemes figyelni Szerb Fónagy Iván *A mágia és a titkos tudományok történetecímű* könyvéhez írt 1943-as előszavának egy mozzanatára: „[a] mágikus világ elpusztult, sokszor katasztrófaszerűen [...] máshol elsorvadt, vagy továbbélt rabszolgasorban elszürkült, erőtlen fellah-életet, mint Közép- és Dél-Amerika indiánjai a spanyol

⁹⁶ Bromwich, *Trioedd Ynys Prydein*, 291. Brânról általában lásd: 290–92.

⁹⁷ Uo., 292.

⁹⁸ Bromwich modern kiadásában ez a 37. triád, „The Head of Bendigeidfran son of Llŷr, which was concealed in the White Hill in London, with its face towards France. And as long as it was in the position in which it was put there, no Saxon Oppression would ever come to this Island.” (Uo., 94.)

⁹⁹ PIM V.5462/230/4, fol. 23r.

¹⁰⁰ W. B. Seabrook, *The Magic Island* (New York: The Literary Guild of America, 1929), 92–103.

¹⁰¹ Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2010), 61.

¹⁰² Köszönjük Képes Gábor segítségét abban, hogy elkalauzolt bennünket a horrorfilmek történetében.

conquista után.”¹⁰³ Nehéz nem Haiti cukornádföldeken dolgozó halott munkásaira és a vodou kultúrára asszociálni itt a korábbiak fényében! Szerb amúgy le is fordította Seabrook regényét, ami magyarul így ugyancsak 1943-ban jelent meg.¹⁰⁴

A RÓZSAKERESZTES MÁTRIX

Hogy Szerb a rózsakeresztes mítoszt olyan mátrixként látta, amelyik különféle, német, walesi, angol, sőt haiti folklór hagyományokat kapcsolhat össze, egyértelműen kiderül az Earl unokahúgának, Cynthiának szavaiból, amikor Bátky János mesél neki a rózsakeresztesekről:

Azt hiszem, értem, miért fogja meg magát ez a történet [...] Nekem is olyan, mintha már hallottam volna. Ne nevesse ki: olyan walesi íze van. A walesi nép sohasem tudott belemenyugodni abba, hogy egy nagy embere meghalt. Sok monda van a sírban tovább élőkről, akik felkelnek majd, ha eljön a végzetes óra. Így vár Arthur király Avalon szigetén, így alszik elvarázsolva Merlin a bokorban, és teljes fegyverzetben így készül Véreskezű Owain a csatára...¹⁰⁵

Owain, Merlin és Artúr nyilvánvalóan megkerülhetetlen súlyú szereplői a briton, illetve kelta mitológiának és folklórnak. De mégis hogyan jutott el addig Szerb, hogy Christian Rosenkreutz, egy középkori németföldi (kis)nemes figuráját ehhez a mondanakörhöz kapcsolja?

A *Pendragon-legendában* az egyértelmű kapocs ehhez Asaph Pendragon, pontosabban Asaph Pendradon Christian Rosenkreutz, vagyis A.: P.: C.: R.: figurája. A német miszticizmus, Christian Rosenkreutz élettörténetének tudatos, a *Faust* első részének, s Rembrandt híres Faust-metszetének atmoszféráját is megidéző – kora újkori értelemben vett – paródiájában Szerb megmutatja, Pendragon miként töltötte ifjúságát Németföldön elmerülve az alkímia tudományában:

Asaph ifjúságát Németországban töltötte, a régi délnémet városokban, ahol a házak leselkedőn hajolnak rá a szűk utcákra, és a tudósok sosem alusznak hosszú szobájukban,

¹⁰³ Fónagy Iván, *A mágia és a titkos tudományok története* (Budapest: Bibliotheca, 1943), 6. Az arab *fellah* szó földművelőt jelent többek között. A fellahokról szegénységük ellenére úgy tartják, a bölcs egyiptomiak igazi leszármazottjai. A regényben az Earl így fogalmaz egyszer az ősi bölcsesség és a racionalizmus viszonyáról: „a régi megismerés paradoxonná válik, szisztematikus eszünkkel meg sem értjük, mint ahogy nem tudjuk megérteni a négerek babonáit.” Szerb, *Pendragon-legendá*, 161. Ahogy a Fónagy-előszóból, itt is jól látszik, amint Szerb a mágikus tudás „elsüllyedt szigetének”, vagy „elsüllyedt városának” világát kulturális antropológus módján közelítette meg.

¹⁰⁴ W. B. Seabrook, *A bűvös sziget*, ford. Szerb Antal (Budapest: Stílus, 1943).

¹⁰⁵ Szerb, *Pendragon-legendá*, 107–8.

amelynek pókhálós sarkait sötéten hagyja a gyertyafény. Lombikok és furcsa kemencék között az Earl a Magnum Arcanumot kereste, a nagy titkot, a Bölcsék követ.¹⁰⁶

Itt aztán csatlakozott a rózsakeresztesekhez, akikről „már a kortársak sem tudtak sokat, de annál többet beszéltek róla.”¹⁰⁷ Ezek a „rejtett tudományok utolsó nagy mesterei voltak, aranycsinálók és mágikus orvosok.”¹⁰⁸ Mint a regény hozzáteszi, még a családi címerbe is bekerült a kereszt, „négy sarkában a titkos értelmű rózsával.”¹⁰⁹ Később Asaph visszatért Walesbe, ahol egy alkímiai labort, afféle „boszorkányságok műhelyét” építtetett a Pendragonok kastélyában – ez bizony egy finom allúzió Giles de Rais-re:

Lefüggönyözött kocsik hozták messze földről a hallgatag látogatókat. Eretnekek ide menekültek a máglya elől, a hegyekből lejöttek vén pásztorok, akik a kelta nép ősi bölcsességét hordozták, görnyedt zsidó orvosok jöttek, akiket királyi udvarokból üldöztek el, mert többet látszottak tudni, mint amennyit embernek szabad – és azt mondják, itt járt álruhában Anglia és Skótország királya is, a démon üldözte I. Jakab, hogy egy éjszakai beszélgetésben kilesse a vár urának titkait. Az első angol rózsakeresztesek itt avatták fel híveiket, és ez a vár volt a második otthona Robert Fluddnak, a varázsló Paracelsus legnagyobb tanítványának.¹¹⁰

Pendragon egy szellemi kalandokban csakugyan gazdag élet után, 1637-ben halt meg, mint barátja, Fludd doktor is.¹¹¹ Később abba a sírba temették, melyet Battyék megtalálnak a regény egyik legfontosabb fordulata során. Azonban Rosenkreutz eszményien mesianisztikus figurájával szemben, akinek reputációja tulajdonképpen kitartó mind a mai napig, Asaph feketemágiától és a gyermekáldozattól megszállott gyermekgyilkossá válik Szerb tollán. Mégsem lehet kétséges, ahogy már idéztük Batty-t, hogy nincs más magyarázat, „Rózsakereszt ugyanaz a személy, mint Asaph Pendragon”, legalábbis Szerb briliáns szövési prózájában.

SÍR STAFFORDSHIRE-BEN

Minden jel arra vall azonban, Szerb közvetlen inspirációja ahhoz, hogy megalkossa Asaph Pendragon különös alakját, a rózsakeresztes mátrix egy olyan kompozit figuráját, aki az

¹⁰⁶ Uo., 20.

¹⁰⁷ Uo.

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ Uo., 20–1.

¹¹¹ Uo., 231.

alvó hős német, welsch, illetve artúri hagyományait kapcsolja össze, abban a meglepő elképzelésben leli eredetét, hogy létezett egy rózsakeresztes sír a ködös Albionban, pontosabban, hogy az első hat rózsakeresztes beavatott sírjainak egyike, nem Németföldön volt, hanem valahol Angliában, hiszen I. O. testvér a *Fama* szerint itt dolgozott és itt is halt meg.¹¹² A még csak embrionális formában létező toposz különféle aspektusai Elias Ashmole és John Wilkins tollán formálódtak tovább, amíg aztán meg nem jelent a *Fama* angolul, Thomas Vaughan fordításában, 1652-ben, s nem sokkal később egy excentrikus és fanatikus alkimista, asztrológus és rojalista pamfletíró az 1660-as években tovább nem népszerűsítette a titkos sír témáját. John Heydon – aki magát amúgy magyar uralkodóktól származtatta – *The Rosie Cross Uncovered, and the Places, Temples, Holy Houses, Castles, and Invisible Mountains of the Brethren Discovered* (London, 1660) sokat ígérő című művében rendkívüli kép gazdagsággal írja le a rózsakeresztes sírboltot.

A sír megtalálása történetének egy igen fontos és nagyhatású verziója jelent meg később a *Spectator*-ban, immár a következő század elején, 1712-ben, egy bizonyos Eustace Budgell esszéjében, ahol a sírra egy farmer talál rá véletlenül.¹¹³ Noha Budgell nem említi, hogy a rózsakeresztes sír Angliában volt feltalálható, ezt brit olvasói minden bizonnyal természetesnek vehették. Budgell története olyan nagy népszerűsége tett szert, s nem csak Angliában, hogy még több német szabadkőműves pamfletben is feltűnt a század utolsó harmadában, Karl Friedrich von Köppennél 1770-ben, és Johann Christoph Lenznél is, 1783-ban.¹¹⁴ Ezt követően említésre méltó még William Harrison Ainsworth 1844-es gótikus regénye, amelyik végül befejezetlenül, 1856-ban jelent meg Londonban, *Auriol, or, The Elixir of Life* címen, és amelyik tipikus példája a gótikus regény rózsakeresztes alfajának. Az *Auriol* a rózsakeresztes sírt a londoni East-Endre helyezi el, s minden bizonnyal közvetlen forrása volt a szempontunkból legfontosabb könyvnek, a Királyi Opera titkára, Hargrave Jennings *The Rosicrucians: Their Rites and Mysteries* című, először 1870-ben megjelent művének, melyről Szerb már Szathmárynál olvashatott egyébként, de valószí-

¹¹² A következő rész Leigh Penman tanulmányát összegzi, hivatkozásokkal lásd Penman, „Singular Adventure in Staffordshire.”

¹¹³ [Eustace Budgell], *The Spectator*, Thursday May 15, 1712. Reprintjét lásd Dr. Henry Morley, ed., *The Spectator: A New Edition, Reproducing the Original Text, Both as First Issued and as Corrected by its Authors* (London: George Routledge & Sons, 1888), 553–34.

¹¹⁴ [Friedrich Köppen], *Viertes bis Achstes Schreiben eines Profanen über die glückliche Entdeckung der Freymäurerey als dritte und letzte Theil der Allerneueste Entdeckung der verborgensten Geheimnisse der hohen Stufen der Freimaurerei oder der wahren Rosenkreutzer* (Jerusalem [i.e., Berlin / Leipzig], 1770), 65–9. [Johann Christoph Lenz, ed.], *Missiv an die hocheleuchtete Bruderschaft des Ordens des Goldenen und Rosenkreutzes* (Leipzig, 1783), 37–43.

núleg Londonban forgatta először azt.¹¹⁵ A könyv, ígéretes címe ellenére, szinte mindenről szól azonban, a rózsakeresztesekről viszont csak meglehetősen áttételességgel. A „rítusok és misztériumok” a címben így olyan különféle témákra vonatkoznak valójában, mint az antiképítészet, buddhizmus, tantra, spiritualizmus, szexológia, brámánizmus, és a fallikus kultusz szövevényes összefüggései, hogy csak néhányat említsünk a gazdag menüből. A híres londoni kortárs okkultista, A. E. Waite joggal vetette el Jennings művét mint „az okkultizmus rémregényét [*a penny dreadful of occult literature*].”¹¹⁶

Ám ami az egyik embernek kacat, az a másiknak kincs! Míg Waite számára értéktelennek tűnt Jennings elegy-belegy könyve, addig Szerb remek nyersanyagra lelhetett benne. A kötet második fejezete ugyanis egy olyan izgalmas történetet mesél el *Singular Adventure in Staffordshire* címen, amelyik a rózsakeresztes sír megtalálását Angliába helyezi.¹¹⁷ Jóllehet Jennings egy 17. századi forrásra, Robert Plot (1640–1696) *The Natural History of Stafford-shire* (Oxford: Theater, 1686) című, a térség régiségeit leíró közismert művére hivatkozik, ám nem nehéz felismerni, hogy az igazi forrás valójában Budgell a *Spectator*-ból már említett története. Amint az esti órákban, naplemente után árkot ásott egy fákkal körülvett völgyben, egy tisztáson; az egyszeri farmer egyszer csak ásójával beleütközött egy fűvel jól fedett kőlapba. Megtisztította azt, s egy hatalmas vaskarikát talált rajta, mellyel hiába is próbálta felemelni a kőlapot, amíg egy helyben kifundált és összerakott emelővel ki nem nyitotta a lejáratot, amit a kő fedett. Egy mélyre, a sötétbe vezető lépcsőre lelt, amelyik aztán „Rosicrucius” megvilágított sírjába vezette.¹¹⁸ Jennings könyve igen népszerű volt a maga idejében, csak angolul, 1900 előtt több mint féltucatszor jelent meg, mind a British-ben, mind a párizsi Nemzeti Könyvtárban számos példánya fellelhető ma is. 1912-ben és 1920-ban németül is megjelent. Szerb talán ismerte már Magyarországról, a Szécsényi Könyvtárban megvan az 1912-es kötet.¹¹⁹

Felmerülhet a kérdés, Szerb vajon nem közvetett módon ismerte-e meg Jennings történetét? Párizsban (s csakis ott, mert a Britishben nincs példány!) forgathatta a francia okkultista Yvon Le Loup (1871–1926) Paul Sédír álnéven publikált *Histoire et doctrines des Ros-*

¹¹⁵ Hargrave Jennings, *The Rosicrucians: Their Rites and Mysteries* (1870; London: Chatto and Windus, 187). Jenningsről lásd Joscelyn Godwin, *The Theosophical Enlightenment* (Albany: SUNY Press, 1994), 261–75. Godwin, „Hargrave Jennings and the Philosophy of Fire,” *The Hermetic Journal* 14 (1991): 49–77.

¹¹⁶ A. E. Waite, *Shadows of Life and Thought: A Retrospective Review in the Form of Memoirs* (London: Selwyn and Blount, 1938), 100.

¹¹⁷ Jennings, *Rosicrucians*, 5–12.

¹¹⁸ Uo., 8–9.

¹¹⁹ Fónagy egyértelműen Jennings 1920-as német kiadását forgatta, innen idézi Gualdi történetét és a staffordshire-i sírét is, lásd Fónagy, *Mágia*, 81–5, 473.

Croix (1910) című munkáját is. Le Loup röviden felmondja Jennings staffordshire-i meséjét és a velencei alkimista kalandor, Federico Gualdi (c. 1650–?) történetét is, amelyik nagy valószínűséggel amúgy Szerb utolsó regényének, a *VIII. Olivének* lehetett egyik ihletforrása, vagy közvetlenül Jennings, vagy Sédír, illetve legvalószínűbben mindkettejük nyomán.¹²⁰

Persze, ismerhette a történet egy verzióját Szathmárytól is, aki a Jennings-verziót Johann Christop Lenz már említett, 1783-as szabadkőműves pamfletjével olvasta össze. Szathmáry a *Fama* rövid ismertetése után így ír:

De a mondának más változata is van. A változat Angliában keletkezett. Rosenkreutz megunva az utazásokat, London mellett Staffordshire-ben egy barlangba vonult, ahol elzárkózva a világtól, könyvet írt. Csak atyja testvéreinek fia van mellette, az ügyes rajzoló. Ezzel megfogadtatja, hogy halála után a barlangot lezárja, miután a tanítványok nevét egy kőre rávéste. Minden akarata szerint történt. A barlang előtt nagy fa állott. Igen idős fa. Egy községi parasztnak régen szemet szúrt a fa, elhatározta, hogy kivágja. Ez 120 évvel az apostol halála után történt. Alig fog hozzá, belezuhan a barlangba. A torlaszokat egymásután elszedi, mert azt hiszi, nagy kincsre talál. Amint így tovább halad, földalatti világosságot lát. A fény után indulva, egy helyiségbe jut, ahol egy aggastyán ül könyv előtt, s felette egy örökké égő lámpa. A paraszt az aggastyán felé lép. Az agg az első lépésnél felemelkedik, s pálcát vesz kezébe, a másodiknál felemeli, a harmadiknál pedig belescap a lámpába úgy, hogy az kialszik. A paraszt ordítására társak sietnek elő, s fáklya-fénynél átvizsgálják a barlangot. Ott csak sírt találnak és sok iratot. Így fedezték volna fel Ch. Rosenkreutz sírját.¹²¹

Szerb lévén intellektuális mindenevő, aki a *Minervában* megjelent Eckhardt-tanulmányt minden kétség nélkül ismerte, kizárt, hogy Szathmáry ne járt volna a kezében, amikor a *Pendragon*hoz, illetve az azt promótáló rádióelőadásához gyűjtött anyagot. Ám minden bizonnyal mégis Jennings volt a közvetlen forrás, illetve nagy valószínűséggel Sédirt is ismerte, mint majd látni fogjuk.

A túlnyomórészt *A rózsakeresztesek* című rádióelőadáshoz készült kiadatlan jegyzetek között találunk egy rövid feljegyzést Jenningsről, s ez perdöntő a kérdésben: „[a]z ír kerek tornyok, / a walesi h[erce]g három tolla / meg az egyiptomiak is, / sőt a preadamita szultánok / Jennings.”¹²² Ez a jegyzet, s így Jennings jelöletlen forrása lett amúgy az előadás egy rövid bekezdésének:

¹²⁰ Paul Sédír [Yvon Le Loup], *Histoire des Rose-Croix* (Párizs: Collection des hermétistes, 1910), 94–7. Jennings, *Rosicrucians*, 28–31. Penman, „Singular Adventure in Staffordshire,” 70–1.

¹²¹ Szathmáry, *Magyar alkémisták*, 82–4.

¹²² PIM V.5462/230/3, fol. 25v. Jennings, *Rosicrucians*, 137–41.

Csak Amerikában vannak még rózsakeresztesek, és működésükről nemrég egy vastag könyvben tettek tanúságot, melyben az ír kerekturnyoktól a walesi herceg három tolláig mindent megmagyaráznak rózsakeresztes alapon, és kiderül hogy az első rózsakeresztesek nem is az egyiptomiak voltak, hanem a preadamita szultánok, akik az első emberpár előtt uralkodtak a földön.¹²³

Kétség nem férhet tehát ahhoz, hogy Szerb forgatta Jennings elegy-belegy könyvét a rózsakeresztesek eredetéről. Van azonban néhány mikrofilológiai megfigyelésünk, melyek arra utalhatnak, hogy Szerb bizony Sédirt is ismerte. A *Pendragon* azon részében, ahol Szerb zseniális Lenglet du Fresnoy-paródiáját olvassuk, tehát a fiktív memoárban Lord Bonaventura Pendragon és du Fresnoy fedezik fel a sírt Pendragonban. Amint a mélybe vezető csigalépcsőn leérnek egy hatalmas terembe, a rémült du Fresnoy távoli, morajló hangra lesz figyelmes. Mind a két mozzanat Jennings, illetve Sédír verziójára vall, Szathmárynál se csigalépcső, se morajlás. E két apró mozzanat beillesztése a narratívába Szerbnél nem csupán megidézi a két forrás puszta narratív elemeit, de akár el is árulhatja a két mozzanat közvetlen forrását is. Lássuk egymás mellett Szerb, Jennings és Sédír szöveghelyeit!

Szerb, <i>Pendragon</i> , 233.	Jennings, <i>The Rosicrucians</i> , 6.	Sédír, <i>Histoire des Rose-Croix</i> , 96.
A Milord egy titokzatos mozdulatára megnyílt előttünk egy sötéten ásító csigalépcső.	He saw a large, deep, hollow place, buried in darkness [...] a stone staircase, seemingly of extraordinary depth, for he saw nothing below.	[!] découvrit une large excavation dans laquelle s'enfonçait un escalier de pierre. Il en descendit les degrés, après quelques hésitations, et se trouva bientôt plonge dans des ténèbres profondes.

Persze, ez az egybeesés a „sötéten ásító csigalépcső”, a „mérhetetlen mélységű kőcsigalépcső [*a stone staircase, seemingly of extraordinary depth*]” és az „kőlépcső [...] mély sötétség [*escalier de pierre [...] ténèbres profondes*]” között puszta költői véletlennek is nevezhető, ám a du Fresnoy hallotta hanggal kapcsolatban már nehezebb érvényesíteni a szkepszis e formáját:

¹²³ Szerb Antal, „A rózsakeresztesek,” in *A varázsló eltörti pálcáját*, 2. bőv. kiad. (Budapest: Magvető, 1961), 32.

Szerb, <i>Pendragon</i> , 234.	Jennings, <i>The Rosicrucians</i> , 9.	Sédir, <i>Les Rose Croix</i> , 97.
Egy óriási terembe értünk, melynek véghetetlen távolba vesző sarkaiból a tenger tompa zúgását véltem hallani vagy valami más zúgást, mely a tengeréhez volt hasonlatos.	There was total silence now. Only a long, low roll of thunder, or a noise similar to thunder, seemed to begin from a distance, and then to move with snatches, as if making turns, and it then rumbled sullenly to sleep, as if through unknown, inaccessible passages.	De sourds roulements semblaient passer dans de lointains corridors [...].

A Szerb-féle tenger „tompá zúgása” ugyan felidézheti a „villáméhoz hasonló zaj [*a noise similar to thunder*]” Jenningsnél olvasható fordulatát, viszont szinte szó szerint passzol Sédír „tompá zajával [*sourds roulements*].”

*

Betekinthettünk hát Szerb műhelyébe, s nem meglepő módon egy valódi *poeta doctus* elképesztő műveltségére vall mindaz, amit láttunk. Felmerülhet ugyanakkor a kérdés, ha ennyire tájékozott volt a *Pendragon* szellemi háttéréről, akkor a regény mellett vajon miért elégedett meg csupán egy rádióelőadással, már, ami a tudományos feldolgozást illeti? Vajon Szerb a regényt találta a legjobb formának arra, hogy a kérdésben érvényesen tudjon megszólalni? Mai szóval a klasszikus, filológiai kutatással szemben a művészeti kutatás eszközei és eredményei vonzották jobban? Netán nem akart olyan hibát elkövetni, mint később Umberto Eco, aki a *Foucault-ingában* túlságosan tudományosnak és így bizony időnként fárasztónak, *A tökéletes nyelv keresésében* viszont olykor túlságosan költőinek, vagyis tudományos értelemben megbízhatatlannak bizonyult.¹²⁴ Momentán e kérdésekre nem tudjuk a választ, de izgalmas ebből a szempontból, amit a *Pendragon*-ban Bátky a „kartársak irigységéről”, vagyis a „tudós egyetlen földi jutalmáról” mond: nem „vallottam be [...], hogy előreláthatólag nem fogok feldolgozni semmit. Hogy nekem az a természetem, hogy szorgalmasan összegyűjtöm az anyagot, és mikor minden együtt van, gondosan bezárom az íróasztalomba, s elkezdek mással foglalkozni.”¹²⁵ Bátky az Earlnak is elárulja, hogy iszonyodik a tudományos „feldolgozástól”, s ezt az Earl szimpátiával

¹²⁴ Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése*, ford. Kelemen János (Budapest: Atlantisz, 1993).

¹²⁵ Szerb, *Pendragon-legenda*, 12–3.

fogadja, feltehetően ez az oka annak is, hogy Bátkyt meghívja kastélyába: az „Earl tudta, hogy tanulmányaimnak semmiféle [tudományos] mű nem lesz az eredménye.”¹²⁶

Míg a fenti kérdéseket tehát nehéz megválaszolni nagy bizonyossággal, addig viszont két összefüggést érdemes végül még közelebbről megtekintenünk. Mennyire kell komolyan vennünk Szerb Antal komolyjátékát, a Michael Maieri *Iusus serius*?¹²⁷ Mikor is játszódik a regény valójában, s van-e ennek bármilyen jelentősége?

„NEM NAGY ÜGY”? RÓZSAKERESZTESEK ÉS SZABADKŐMŰVESEK

Havasréti az 1941-es *A világirodalom történetével* kapcsolatban Szerb „irodalmi szélhámosságáról” beszél, azt hiszem, a rózsakeresztességgel és a szabadkőművességgel kapcsolatban ugyancsak joggal emlegethetnők valamilyen intellektuális imposztorkodást, „szellemi kalandkeresést”, amelyik ironikusan lebegteti, vajon milyen fajsúlyú eszmetörténeti kérdésekkel is állunk szemben – úgy véljük, Szerbnek a téma regényes feldolgozása is segített e tudatos ambivalencia fenntartásában.¹²⁸ Szerzőnk ugyanakkor, ezt eddig is jól láttuk, a témában kifejezetten illetékes volt. Bátky csakúgy, mint a British-ben, a Llanvynani kastély könyvtárában is impresszív forrásanyagot lapoz át, mígnem aztán a fiktív Book T.-ig jut majd az Earllel: „[k]ülönös érzéssel forgattam Simon Studion Naomachiáját, Paracelsus, Weigel, Johann Valentin Andreae eredeti kiadásait.”¹²⁹ Igaz, később Andreae mellett a többiek nemigen kerülnek elő a regényben saját jogon, ám Szerb kiadatlan jegyzeteiben a rózsakeresztesség történetében kulcsszerepet játszó, meglehetősen obskúrus szerzőkről itt-ott izgalmas megjegyzéseket olvasni: „Valentin Weigel állítólag / azt tanította, hogy Jézus / testbe és vérbe öltözve jött / le az égből.”¹³⁰ Andreae-ről Szerb sokat jegyzetel, így ír egy helyütt például nagy tájékozottsággal róla s egyetemes reformer kortársairól, a pánszofista Jan Amos Comeniusról és John Duryról: „Societas Christiana, egy / akadémia terve. / (J. V. Andreae.) / ez bizonyos fokig meg is valósult. / Ludibria. / [...] Co-

¹²⁶ Uo., 13. Aztán mint láttuk, a sírbolt felfedezésekor Bátky mégis eljátszik a világhírrrel, a mű végén pedig Amerikába megy előadni „Lenglet du Fresnoy-ról és a XVIII. századi szabadkőművesekről.” Uo., 323.

¹²⁷ Fludd barátjánaka neve is feltűnik Szerb kiadatlan jegyzeteiben, a regényben azonban végül nem: „Michael Maier / II. Rudolf háziorsosa” PIM V.5462/230/3, fol. 24v. Maierről lásd Hereward Tilton, *The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the Work of Count Michael Maier (1569–1622)* (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2003).

¹²⁸ Havasréti, *Szerb Antal*, 116.

¹²⁹ Szerb, *Pendragon-legenda*, 102.

¹³⁰ PIM V.5462/230/4, fol. 9r. Egyelőre nem sikerült beazonosítani a forrást.

menius. / Dury, a tökéletes / társaság. / Andreae utópiát is írt. / Christianopolisról.¹³¹ Majd egy lappal később a magyar eszmetörténet szempontjából is különös megjegyzést találunk Johann Permeierről és köréről: „Societas regalis Jesu / Christi (Permeier) Ausztria / ide belép Franckenberg.”¹³² Mintha bizony Keserű Bálint, és nyomában Viskolcz Noémi Permeier és Abraham von Franckenberg közép-európai rózsakeresztes ügyködésével kapcsolatos, évtizedekkel későbbi kutatói programjának nukleuszát látnánk ebben a tömör jegyzetben!¹³³

A fenti feljegyzések többsége *A rózsakeresztesek a Pendragonnal* párhuzamosan, vagy még inkább utólag, egyenesen a regényt promotálandó azon esszéjéhez készültek, amelyek 1934-ben hangzott el a rádióban, majd a *Varázsló* második kiadásában, 1961-ben jelent meg először nyomtatásban dátum nélkül, s azóta a három újabb kiadásban (1969, 1978 és 2002), illetve legutóbb a rádióelőadások kötetében, rossz, 1937-es datálással látott napvilágot.¹³⁴ *A rózsakeresztesek* gépiratának címlapjára ceruzával ráírták, hogy „Másolat”, illetve, hogy szerzője „Szerb Antal”, piros ceruzával pedig a következő dátumot: „XI. 10. du. 17 óra.” Viszont sehol sem szerepel rajta adat arra, hogy ez nem 1934-re, hanem 1937-re vonatkozna, ahogy a legutóbbi kiadója gondolta.¹³⁵ Az 1937-es rossz datáláskor a levéltári számozás zavarhatta meg az új kiadót, Kovács Attila Zoltánt. Hiszen a 13-as tétel (*Tul az Operencian*) 1938. december 13-án érkezett be a Magyar Rádióba, a 11-es (*A romantika*) pedig 1937. április 5-én. Ám a rádióelőadások dossziéjában a pecsételés nem mindig követi a dátumozást. Valójában *A rózsakeresztesek* gépiratán nincs is évszám! Viszont a *Rádióélet* szerint 1934. november 10-én, szombaton hangzott el az esszé a Budapest I-es adón: „17: »A rózsakeresztesek«. Szerb Antal dr. előadása.”¹³⁶ Pippidinek írt, 1934. novem-

¹³¹ PIM V.5462/230/3, fol. 25r. Ebből a jegyzetből kiderül, hogy Szerb tudta, Andreae a rózsakereszteséget „tréfának (ludibria)” szánta. Johann Valentin Andreae, *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* (Strassburg: Lazarus Zetzner, 1619). A jegyzet forrását egyelőre még nem tudtuk beazonosítani.

¹³² PIM V.5462/230/3, fol. 26r. A jegyzet forrását egyelőre még nem tudtuk beazonosítani.

¹³³ Keserű Bálint, „A rózsakeresztesek nyomában: Johann Permeier tevékenysége és tervei a Kárpát-medencében,” *Ráció és rajongás: Eszmeformalom Nyugat-Európától Erdélyig (1580–1730)* (Budapest: Balassi, 2019), 90–104. Viskolcz Noémi, *Reformációs könyvek: Tervek az evangélikus egyház megújítására* (Budapest: Universitas, 2006).

¹³⁴ A rádióelőadás gépelt oldalai, illetve gépiratmáslata mellett a PIM-ben az előadáshoz készült jegyzetek is megvannak: PIM V.5462/230/3. Itt még Szerb egy kis firkája is látható egy várról, talán épp a Pendragonokról, fol. 34r.

¹³⁵ PIM V. 5462/208/12. Szerb Antal, „A rózsakeresztesek,” in *Nagy emberek gyermekcipőben: Rádió-előadások* (Budapest: Szépművés-Athenaeum, 2017), 75–90. A téves datálás: „Érkezett: 1937. XI. 10. du. 17 óra.” Uo., 75.

¹³⁶ *Rádióélet*, 1934. november 12. 45. hét (1934. november 12.–1934. november 19.), 35. 17:35-től amúgy szalonzeneét közvetítettek az Auguszt cukrászdából, Balázs Béla zenekara játszott. Nagy Csaba, s nyomában Havasréti pontatlanul idézi ezt a forrást, hiszen november 1-re datálja a *Rádióélet* vonatkozó számának meg-

ber 2-ai levelében jelzi, hogy „jövő szombaton”, tehát november 10-én kezd majd „előadásokat tartani” a rádióban, vagyis Németh László felkérésére Szerb először éppen a rózsakereszteségről adott elő!¹³⁷ S. Hajós Alice már idézett interjújából kiderül, hogy a *Pendragon* 1934. novemberében jelent meg, tehát a rádióelőadás mindenképpen a regény promóciójaként hangozhatott el az éterben.¹³⁸ Az sem kérdéses, hogy a *Varázsló* második, bővített kiadásában minden bizonnyal a rádióelőadás szövegét közölték, erre utal a kiadó utószava is „[t]ovábbfolytattuk tehát az első kiadás gondozójának munkáját, átnéztük az író hagyatékát, a hírlapokat, folyóiratokat, melyekkel kapcsolatban állott, s újraolvastuk rádióelőadásait, töredékeit és vázlatait.”¹³⁹ A rádióelőadás – valószínűleg adásidő hiányában Szerbtől – kihúzott, s így a kiadásokba eddig be nem került záróbekezdése kifejezetten érdekes abból a szempontból, Szerb miként is tekintett a rózsakereszteségre a *Pendragon* megjelenésekor, mintha bizony az Earlt magát hallanánk:

Különösen nem szabad nevetnünk [a rózsakereszteseken] napjainkban, amikor az exakt módszerekkel dolgozó természettudományok és orvostudomány sokfelé elértek addig a határig, ahonnan nincs tovább az exakt módszerekkel – és a tudósok megborzongva kérdezik egymástól: hátha ezek a sokszor kinevetett, babonás régiek mégis tudtak valamit, ami tovább vezet és amit mi nem tudunk?¹⁴⁰

A *Pendragon*ból kiderül, hogy Szerb a szabadkőművességet a rózsakereszteség szellemi utódjaként szemlélte. Mikor Cynthia arra kéri Bátkyt, hogy meséljen a rózsakeresztesekről, a regény így fogalmaz: „[a]bban minden forrás egyetért, hogy egy titkos társaság, a szabadkőművesek előfutárai nevezték így magukat Németországban, a XVII. században. De nekik még nem voltak emberbaráti és felvilágosodott célkitűzéseik, mint a szabadkőműveseknek.”¹⁴¹ Párizsból arról ír Pippidinek, 1932. július 23-án, hogy a délelőttjeit „könyvtárukban” tölti, és rengeteg könyvet olvas a „szabadkőművesekről, Cagliostroóról és Saint-Germainről, az utóbbiaknak valamilyen szerepük lesz egy nagy reálpolitikus regényben.

jelenését. Havasréti, *Szerb Antal*, 249. Nagy Csaba, *Szerb Antal bibliográfia* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2001), 58. Itt az előadás datálása azonban pontos: „[Elhangzott: 1934. nov. 10. 17 órakor.]”

¹³⁷ *Szerb Antal válogatott levelei*, 85. Havasréti, *Szerb Antal*, 99.

¹³⁸ „Azt hallottam, hogy a napokban is megjelenik tanár úrnak egy regénye, igaz-e?” S. Hajós, „Irodalomtörténet,” 355.

¹³⁹ Szerb, *A varázsló*, 557.

¹⁴⁰ PIMV. 5462/208/12, fol. 9r. Az utolsó két oldal nem stencilmásolat, hanem eredeti gépirat! Havasréti is idézte már korábban e bekezdést: *Szerb Antal*, 257.

¹⁴¹ Szerb, *Pendragon-legendá*, 104.

Egyébként nem nagy ügy (nem a regény, hanem a szabadkőművesség.)¹⁴² Délután meg ugye írja a *Pendragon*, amiben Saint-Germain is feltűnik amúgy Lenglet du Fresnoy fiktív memoárjában, ugyanakkor persze a délelőtti olvasmányok nem pusztán a délutáni munka forrásául szolgáltak, hanem majd az 1943-as „nagy reálpolitikai regényhez”, *A királyné nyaklancához*, annak is a szabadkőművességről szóló esszéérzésletéhez, amelyik így kezdődik:

Amikor a következőkben a szabadkőművességről hallasz, kedves olvasó, kapcsold ki a tudatodból mindazt, amit erről a rejtelmes intézményről tudsz vagy tudni vélsz. Ne gondoldj a liberális-demokratikus hatalmakkal való összefüggésére, se arra, hogy vajjon ők okozták-e a mult, a jelenlegi és a legközelebbi háborút.¹⁴³

Szerb itt egyértelműen a Horthy-korszak antimaszonikus légkörére reflektál, s mindenfajta szélsőséges összeesküvéselmélettől próbálja meg eloldani az eszmetörténeti témát. Lehet, hogy általában ironikus a kérdésben, ám ez a felütés végül is kifejezetten komoly tartalmú. Ahogy a *Nyaklanc*a szabadkőművességre mint „férfiházra” vonatkozó játékos antropológiai megfigyeléseit is komolyabb kontextusba helyezi Szerb egy korabeli „historioszociográfiai” jegyzete: „[a]ntik misztériumok és szabadkőművesség. Kettőnek azonos lehet a szociológiája. A Mithras-vallás is próba, felavatás, fokok, beavatás a titokba (ami fogalmilag esetleg irreleváns), az antik misztériumok résztvevői is úgy tudták, hogy általa jobbak lettek.”¹⁴⁴ Ismeretes, hogy Szerb *Magyar irodalomtörténetét* az antiszemita szélsőjobb oldal megtámadta, többek között állítólagos szabadkőműves attitűdje miatt is.¹⁴⁵ Kétségtelen tény, hogy a következő passzus nagyon is frájmauer szemléletű, s a szabadkőműveségnek a modern maszonológia fényében is pontosnak mondható megközelítését adja:

Tagjaik teljes titoktartás és misztikus szertartások szuggesztíója alatt szövetkeztek, hogy segítsenek egymásnak a Nagy Műben, a Királyi Művészetben, az Emberiség Templomának az építésében. Évszázadok felgyűlt és leghatásosabb szimbolikájával, az aranycsinálók, a misztikusok, a lovagrendek formanyelvével igyekeztek kifejezni és a szimbólumok által a lélekben hatásossá tenni a humanitás, a vallási türelem, az autonóm ember esz-

¹⁴² Szerb Antal *válogatott levelei*, 71.

¹⁴³ Szerb Antal, *A királyné nyaklanc: igaz történet* (Budapest: Bibliotheca, 1943), 57. A szabadkőművesekről: 57–63.

¹⁴⁴ Szerb Antal, *Naplójegyzetek (1914–1943)* (Budapest: Magvető, 2001), 283.

¹⁴⁵ Poszler, *Szerb Antal*, 7.

mevilágát. Hogy az autonóm ember csakugyan diadalra jutott idővel, abban a szabadkőművesség világszervezetének igen nagy szerepe van.¹⁴⁶

HÉTKÖZNAPOK ÉS KELTÁK

Szerb saját bevallása szerint „összetákolt”, erősen eklektikus világnézetében bizony „sok pszichoanalízis [is volt] a pincében”, legalábbis a Szentkuthynak, 1930. április 29-én, Londonból írt levele szerint.¹⁴⁷ A *Pendragon* szép példa erre, még akkor is, ha Szerb mentális vitalizmusával összhangban az irodalom és az élettapasztalatok világát persze markánsan megkülönböztette, ahogy ez 1930. június 18-án kelt, megint csak Szentkuthynak címzett leveléből mindennél plasztikusabban kiderül:

[N]emcsak hogy nem lehet jó író az, aki azt írja meg, amit személyesen élt át, hanem életének a vitális értékét is rettenetesen lecsökkenti az írói cezúra az eksztatikus pillanatokban. Az ember basszék és grejfoljon [tk. tapizzon] és szeresse a jó vacsorákat és a sört főképp és az okos embereket – és azután mindettől egészen függetlenül zárkózzék be a könyvtárba vagy a dolgozószobájába, és olvasson és írjon. A kettő külön számlára megy.¹⁴⁸

Thomas Mann *Tonio Kröger*e a fő hivatkozási alap erre a meglehetősen ízes alkotáslélektani megfigyelésre, ám éppen Bátky figurája mutatja, hogy csipetnyi sóval kell ezt a kijelentést kezelni, mert a lehetetlen, a fiktív, a valóságos mélystruktúrájában mégis csak ott van a lehetséges, a megtörtént, a való, a walesi csodákban mégis csak megbújnak a londoni hétköznapiak. Éppen ez a regényesítés lényege ebben az esetben is. Szerb első sorban nem azt írja meg, ami megtörtént, hanem ami megtörténhetett volna, aminek meg kellett volna történnie, vagy akár azt is, aminek nem kellett megtörténnie vele Nagy-Britanniában, mindezt azonban olyan keretben, amelyik óhatatlanul is kapcsolatban áll londoni, és későbbi élményeivel is. A *Pendragon* 1933-ban játszódik, ez meg is látszik rajta, s nem csupán az olyan találó – a rádióelőadás fentebb idézet utolsó passzusára rímelő – megállapításokban, minthogy az Earlnek „Fludd 1933-ban többet mond, mint Einstein.”¹⁴⁹ Jogos észrevétel Christina Les-től, hogy a *Pendragon*ban a walesi táj a kelta erdővel szimbolikus, mentális vidék, az idegen, a misztikum, az ezoterikus, sőt az irracionális vidéke.¹⁵⁰ „

¹⁴⁶ Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet* (1934; Budapest: Magvető, 2019), 199. Lásd még Szerb Antal, „Dr. Jancsó Elemér: A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században,” *Nyugat* 30, 4. sz. (1937): 308.

¹⁴⁷ Szerb Antal *válogatott levelei*, 57.

¹⁴⁸ Uo., 60.

¹⁴⁹ Szerb, *Pendragon-legenda*, 13.

¹⁵⁰ Les, *Space Beyond Place*, 60–92.

„Túlságosan kelta vagyok. Azt mondják, a kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen” – Cynthia így vélekedik a rózsakeresztesekről beszélgetve Bátkyval.¹⁵¹ A második tagmondat [*always ready to react against the despotism of fact*] Mathew Arnoldtól való, mint azt Sarbu Aladár kimutatta.¹⁵² Mások mellett az *Utas és holdvilág*ban is szerephez jut ez a gondolat Ulpiusék keltának nyilvánításakor:

Később egy híres angol esszében olvastam, hogy a kelták alapvonása a lázadás a tények zsarnoksága ellen. Hát a két Ulpius ebből a szempontból kelta volt. Mellesleg megjegyezve, Tamás is, meg én is örjöntünk a keltákért, a Grál-mondáért és Parsivalért. Valószínűleg azért éreztem magam oly jól köztük, mert ilyen kelták voltak. Köztük megtaláltam önmagam. Rájöttem, hogy miért éreztem magam a szülői házban mindig szégyellni való idegennek. Mert ott a tények uralkodtak.¹⁵³

Mint korábban láttuk, miután megértően nyilatkozik arról, Bátkyt miért fogja meg a rózsakeresztes sír legendája, Cynthia úgy fogalmaz, hogy az egésznek „olyan walesi íze van”, később pedig így: „[u]gye mondtam, hogy olyan walesi hangulata van Rózsakereszt sírjának a mondában.”¹⁵⁴ A keltság azonban poétikai értelemben különösen a regény nagyjelenetében válik fontossá, a „lázalomban”, illetve a „vízióban”, vagyis a sátánidézéskor.¹⁵⁵ Bátky, amikor az Earl nyomába ered, és tősgyökeres „városlakóként”, a „szellemtudományok kizárólagos híveként” gyorsan elvész a rengetegben, hiszen két fát sem tud egymástól megkülönböztetni; így tépelődik félelmében: a „kelta erdőben voltam, ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik.”¹⁵⁶ Ahogy Mario Vargas Llosa mondja, a regény „lázadás” a valóság ellen, Albert Camus szerint ez a kritika pedig egyenesen „forradalmi” természetű, amint egyébként Szerb Antal *Hétköznapi és csodák*ban kifejtett regényelméletétől sem idegen a modern, „amerikanizálódott” civilizáció elleni „szabadságharc”, illetve a hétköznapi világ elleni csodás „lázadás” koncepciója.¹⁵⁷ Mellesleg Szerb elsőlátásra könyvednek ható kritikai analízise szerint az ember azért olvas regényeket, „hogy erotikus ta-

¹⁵¹ Szerb, *Pendragon-legenda*, 109.

¹⁵² Sarbu Aladár, „Szerb Antal, W. B. Yeats, Walter Pater és *A Pendragon legenda*,” *Philológiai Közlemények* 64, 2. sz. (2018): 71–2.

¹⁵³ Szerb Antal, *Utas és holdvilág* (1937; Budapest: Helikon, 2019), 32–33. Idézi Sarbu, „Szerb Antal, W. B. Yeats,” 72.

¹⁵⁴ Szerb, *Pendragon-legenda*, 144.

¹⁵⁵ Uo., 312.

¹⁵⁶ Uo., 294, 297, vö. 235–36.

¹⁵⁷ Erről részletesen, szakirodalommal lásd Szentpéteri Márton, „Hétköznapi és csodák? Az olvasás esélyei a 21. században,” in Berszán István, szerk. *A reformáció aktualitásai* (Kolozsvár: Egyetemi Műhely / Bolyai Társaság, 2018), 149–66.

pasztalatainak hiányát pótolja, és megborzongjon a váratlan és erőszakos halál képein, miközben megnyugodva simogatja meg a karosszékét, hogy még mindig él – és ily mód részesedjék abban, ami életéből legjobban hiányzik, a csodában.”¹⁵⁸ A messze nem topográfiai értelemben vett kelta erdőben tehát nem egyszerűen egy hátborzongató rémtörténet tanúi vagyunk, hanem itt egyúttal az irracionális, az ezoterikus, a hermetikus, a „rózsakeresztes gondolkodási stílus” (Frances Yates), végsősoron pedig a keltaság áll össze a kirobbanó alkotói szabadság gyűlegegyévé Szerbnél. A hétköznapi világ csodás regényesítése jut el itt a csúcspontjára.¹⁵⁹

1933

Ugyanakkor a regény csúcspontja rámutathat az irracionális egy másik, a pszichoanalitikus terápia nyelvi dimenzióján túlmutató olvasatára is, arra a sötét, formátlan borzalomra, amiről nem is lehet beszélni, mert annyira iszonyatos: „[N]em szólhatok. Vannak dolgok, amik igazak valahol itt bent, és örülséggé válnak kimondva. Nem szabad magyarázni [...] Egyszerre két világban élünk, és mindennek két értelme van: az egyiket mindenki megérti, de a másik túl van a szavakon, és rettenetes.”¹⁶⁰ A Havasréti szerint „természetes”, „energiikus”, valamint „praktikus”, ám Szerbtől ezekben a minőségeiben is „túljellemzett” német Lene Kretsch „metafizikai halandzszásának” minősíti mindezt, de persze nincs igaza.¹⁶¹ Lenétől ugyan nyilván távol áll a nemzeti szocializmus, ellentmondásos alakja néha azonban mégis megtestesíti a korabeli német birodalmi nőideál karikatúrisztikus vitalizmusát. „Beszéljen már, mert lelövöm” – fordul Osborne-hoz, mint egy katonatiszt, mielőtt Bátky kimondaná, hogy semmit se tud mondani arról, mi történt vele a Moel Sych hegyének tetején.¹⁶² Hogy az 1933-ban játszódó regény „másik világa” arra a szavakkal le nem írható

¹⁵⁸ Uo., 161.

¹⁵⁹ Talán nem hat ízléstelennek, ha megjegyezzük, hogy Eileen és Bátky önkívületben megismételt eksztatikus szexjelenete, urambocsá’ a pár csúcsra jutása jól ellenpontosza a démoni gyilkosságot, a regény klimaxát: „[T]alán kárpótolni akartam magam minden percért, amit nem a testemnek szántam. Tudom, hogy kiáltoztam és hörögtem, én, aki olyan csendesen szoktam szeretni, mint a lepkék. Nem is én voltam már, csak az életnek egy kiszakadt árama, megszünte előtt, személytelenül.” Szerb, *Pendragon-legenda*, 310.

¹⁶⁰ Uo., 316.

¹⁶¹ Havasréti, *Szerb Antal*, 261–62.

¹⁶² Szerb, *Pendragon-legenda*, 315. Lene egyik jellemzése szerint nem eszik, hanem „táplálkozik”, lázas izgalommal fűti óriási testét, az „állandóan fejlődésben lévő és vitalitástól izzó masinát”, mintha csak az erőből duzzadó és hataloméhes Harmadik Birodalomról olvasnánk mindezt. Uo., 269. Másutt persze Lene néha bizony nyers közvetlensége természetesen egészen más megvilágításba kerül: Lene „[n]agyon modern. [...] Tárgyilagos. Neue Sachlichkeit. Bauhaus: Nacktkultur [vagyis Freikörperkultur, annyi mint nu-

borzalomra is utal, amibe a januárban kinevezett német kancellár, Adolf Hitler a *Mein Kampf*-ban megírt démoni tervével, a maga náci feketemágiájával és sátáni ceremóniáival fanatizált hívei egyre növekvő táborát, majd pedig az egész világot belerángatta, pár apró részlet utalhat a regényben. Ám ezek egészen más megvilágításba helyezik *A Pendragon-legendát*, s olyan művekkel hozzák kapcsolatba, ha áttételesen is, mint Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatzja* (1929), Erich Kästner *Fabianja* (1931), Christopher Isherwood *Isten veled, Berlinje* (1939), melyből a híres *Cabaret*-című musical és film készült később, illetve Bergman *Kígyótojás*-című filmje (1977), hogy csak néhányat említsünk a legfontosabbak közül.¹⁶³ Az egyre nyomasztóbb korszakra utal például az a hely, ahol az amúgy robosztus Lene-t tízen lefogják, majd a pincébe dobják, s annyi ideje sincs, hogy annyit mondjon, „Heil Hitler!”¹⁶⁴ A náciizmus szörnyetegét kifigurázó egyszerű tréfának tűnik a dolog első látásra, de egy 1932. november 6-a előttről való kiadatlan kéziratredékben ezen a helyen még nem az aktuálpolitikai vonatkozású fordulat szerepelt, hanem a „pszichoanalízis” szó.¹⁶⁵ Ez a változat máskülönben, lévén pince, ahová Lene-t is bedobták, remekül rímelt azzal a Szerb szellemi topológiáját megragadó költői képpel, amellyel Szentkuthynak korábban mutatta be világvégét, s ahol világnézetének pincéjében bizony sok-sok pszichoanalízis is előfordult, ugyanakkor nem lehet véletlen a szavak kicserélése.¹⁶⁶

Végül idézzük fel újra Bátky alteregóját, Benjamin Avravanelt. Emlékszünk még, hogy Szerb az őt meggyilkoló nemeseket felmentő bíróságot a 17. században anakronisztikus antiszemita jelzővel illette, nem véletlenül. Doktor Bátkyt végül ugyan nem ölik meg a regényben, mint a 17. századi Avravanelt, vagy McGregort, akivel az Earl együtt kísérletezett korábban, s akivel Maloney, Morvin és a Tiszteletes is következetesen kapcsolatba hozzák Bátkyt. Ám Dr. Szerb Antalt, az egykor Londonban kutató Anthony Szerb Ph.D.-t, az igazi bölcsészdoktor Bátkyt, és az igazi Benjamin Avravanelt, kabbalista orvost viszont bő egy évtizeddel később nyilas keretlegények gyilkolták meg. Noha Szerb nyilván nem láthatott a jövőbe, ám balsejtelmei már egész bizonyosan áthatották mindennapjait akkor, amikor a magyar irodalom egyik legizgalmasabb és legtalányosabb regényét, *A Pendragon-legendát* megírta.

dizmus]. Sofőrtípus”, a szerelem számára nem „romantikus”, hanem „pszichofizikai tény.” Uo., 238.

¹⁶³ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, ford. Soltész Gáspár (Budapest: Magvető, 1976); Erich Kästner, *Fabian. Egy moralista regénye*, ford. Braun Soma (Budapest: Nova, 1932); Christopher Isherwood, *Isten veled, Berlin*, ford. Réz Ádám (Budapest, Európa, 1972).

¹⁶⁴ Szerb, *Pendragon-legendá*, 238.

¹⁶⁵ PIM V. 5462/108, fol. 23v. A *Lassitude* című vers keltezése 1932. november 6., így az oldalakkal korábban papírra vetett „pszichoanalízises” verzió biztosan 1932-ből való. PIM V. 5462/108, fols. 30v.

¹⁶⁶ Szerb freudizmusáról lásd Havasréti, *Szerb Anta*, 503. „Freud az csodarabbi” – írja egy helyütt Szerb, PIM V. 5462/225, fol. 10r.

MELLÉKLET

Mutatvány a kiadatlan jegyzetekből

1.) PIM V.5462/230/4

fol. 1r:

Robert Fludd / Robertus de Fluctibus / 1574–1637. / J. B. Craven, R. F. 1902.^[167] / A. E. Waite, *The Real History of the Rosicrucians*, 1887.^[168] / De Quincey, *The Rosicrucians & Freemasons*.^[169] / J. Hunt, *Religious Thought in England* pp 240.^[170]

fols. 2r–4r:

Biblikus nevek Walesben. ^[171] [...] ^[172]

fol. 5r:

Megkérdezni valakit / revolverekre vonatkozólag. ^[173] / Kleinpaul / *Die Lebendigen*^[174] / Kiessling, Fr. / *Über „Heidnische Opfersteine“*^[175] / 68058^[176] / Redgrove, H. St. / *Bygone beliefs*^[177] / 60015^[178] / Fischer, W. / *Aberglaube aller Zeiten*^[179] / 56806^[180]

¹⁶⁷ James Brown Craven, *Doctor Robert Fludd (Robertus de Fluctibus), the English Rosicrucian: Life and Writings* (Kirkwall: William Peace and Son, 1902).

¹⁶⁸ Waite, *Real History of the Rosicrucians*.

¹⁶⁹ De Quincey, „Historico-Critical Inquiry,” lásd a 59. jegyzetben, vagy más kiadás.

¹⁷⁰ John Hunt, *Religious Thought in England from the Reformation to the End of Last Century*, 3 vols. (London: Strahan and Co., 1870–1873), 1:240–41.

¹⁷¹ „A walesi nyelv nagyon csodálatos [...] [m]inden [...] egészen túlvilágian hangzik.” (Szerb, *Pendragon-legenda*, 271.)

¹⁷² Ezt követően felsorolás, illetve némi fonetika: fols. 2r–4r, pl. „bron = breast (of a hill)” fol. 2r, „cwm = a low valley” fol. 3r, „ch = német ch” fol. 4r.

¹⁷³ Szerb, *Pendragon-legenda*, 60–1.

¹⁷⁴ Rudolf Kleinpaul, *Die Lebendigen und die Toten in Volksglauben, Religion und Sage* (Leipzig: G. J. Göschen, 1898).

¹⁷⁵ Franz Xaver Kiessling, *Über „Heidnische Opfersteine“ im Lichte der Volksmeinung und Forschung: Ein Hinweis auf die sittengeschichtliche Bedeutung der Schalensteine* (Bécs: Roland, 1927).

¹⁷⁶ Egyelőre beazonosítatlan leltári szám.

¹⁷⁷ Herbert Stanley Redgrove, *Bygone Beliefs being a Series of Excursions in the Byway of Thought* (London: W. Rider, 1920).

¹⁷⁸ Egyelőre beazonosítatlan leltári szám.

¹⁷⁹ Fischer, *Aberglaube aller Zeiten*. Valószínűleg az ötödik kötetet olvasta Szerb alaposabban: *Der verbrecherische Aberglaube und die Satansmessen im 17. Jahrhundert* (Stuttgart: Strecker und Schröder, 1907); (Fischer, *Aberglaube aller Zeiten*, 5.); lásd pl. „Die »Schwarze Messe« oder »Satansmesse«,” 85–9.

¹⁸⁰ Egyelőre beazonosítatlan leltári szám.

fol. 6r:

Frazer, J. G. / *Psyche's Task*^[181] / 10298^[182] / Waterman, Ph. / *The Story of Superstition*^[183]

fol. 7r:

A két Llywellin becsületes- / sége folytán az emberek a / second sighthra^[184] / gondolnak.

fol. 8r:

Christian Rosenkreutz / meglátogatta Fezt és Damas- / kust és a Rejtett Várost. / [*a Rejtett Várostól nyíl mutat lefelé:*] / Damcar^[185]

fol. 9r:

Valentin Weigel állítólag / azt tanította, hogy Jézus / testbe és vérbe öltözve jött / le az égből.^[186]

fol. 10r. [...] ^[187]

fol. 11r:

A Fama Fraternitatis / R[oseae]. C[rucis]. szerint a második / korosztály [?] egyik tagja tovább akarta építeni Chr[istian]. R[oseae]. C[rucis]. / házát. Egy emléktáblát / talált, amit odébb akartak / vinni, de egy nagy ruddal [sic] / a falhoz volt erősítve. / Amikor a falat megbon- / tották, egy ajtóra bukkantak / amire rá volt írva: / Post centum viginti annos patebo.^[188]

fol. 12r:

Egy titkos terembe nyílt, / melynek hét sarka volt. / Itt megtalálták a szent / könyveket és egy oltárt, / amely alatt feküdt, / teljesen épen, R[osenkreutz]. C[hristian]. teste.

fol. 13r:

Az Ősi kéziratok: / The Book M.: / Rota Mundi. / The Book T.: / Proteus / Axiomata / The Book H.:

¹⁸¹ James Georg Frazer, *Psyche's Task: A Discourse Concerning the Influence of Superstition on the Growth of Institutions* (London: MacMillan and Co., 1909). Vagy más későbbi kiadások.

¹⁸² Egyelőre beazonosítatlan leltári szám.

¹⁸³ Philip F. Waterman, *The Story of Superstition* (New York: Alfred A. Knopf, 1929).

¹⁸⁴ A *second sight* az angolban afféle hatodik érzékert jelent, Szerb itt talán arra gondolt, hogy Asaph és az Earl között valamilyen misztikus kapcsolat áll fenn; egymás jelenései.

¹⁸⁵ Rózsakereszt életrajzát a jegyzetben fellelhető szakirodalmi tételeiből, illetve a *Famából* összegzi Szerb.

¹⁸⁶ Az idézet forrását egyelőre nem sikerült azonosítani, jöhet Weigelről sok helyütt esik szó Szerb olvasmányaiban.

¹⁸⁷ A regény szempontjából irrelevánsnak tűnik ez a lap, mivel csupán német jogi szakkifejezések magyarítása olvasható rajta, pl. „a szerződő felek = die Parteien”.

¹⁸⁸ A következő lapokon (fols. 11r–13r.) Szerb vagy magából a *Famából*, vagy inkább a jegyzeteiből ismert forrásaiból írja az összegzést. A regényben lásd Szerb, *Pendragon-legendá*, 106–7, 137–39.

fol. 14r:

A falubeli próféta apoka- / liptikus víziókba [sic] önti / az ezerévesre ^[189] vonatkozó ta- / pasztalatait.^[190]

fol. 15r:

Llanvygan / Corwen-vasútállomás / Draidion / Llangwn. / Cerwys / Dee folyó / Bala tó / Berwyn hegység. / Moel-sych hegy 828.^[191]

fol. 16r:

Pishillt [?] kidnappolják. ^[192] / Titkos bejárat Pendra- / gonba, a Vault [*a. m. sírbolt*], az örökké / égő lámpával.^[193] / (A próféta erről beszélhet)^[194]

fol. 17r:

1623-ban rosicrucianus / tömegőrület szállta meg Párizst / A vendéglőkben vendégek jelent- / kezdtek, akik láthatatlanná / váltak, amikor fizetésre került / a sor – vagy ha fizettek, az arany palává (?) [*sic*]váltzott később. / Éjszaka misterious módon / megjelentek gyanutlan polgárok / ágya mellett. A francia erre a / szokott módon reagált: meg- / verte az idegent.^[195]

fol. 18r:

Kopp, 1886.¹⁹⁶ / Lippmann 1919.¹⁹⁷ / Schmieder 1927.¹⁹⁸ / [*Pirossal és aláhúзва:*]Strunz¹⁹⁹

¹⁸⁹ Asaph millenarista ízü neve Szerb jegyzeteiben.

¹⁹⁰ Szerb, *Pendragon-legenda*, 81–3.

¹⁹¹ A regény későbbi helyszínei.

¹⁹² Ez a mozzanat, úgy tűnik, kimaradt a végleges változattól. Nem tudni, kire vonatkozhat.

¹⁹³ Szerb, *Pendragon-legenda*, 135–41.

¹⁹⁴ Erről azonban a ma ismert változatban nem szól Habakuk.

¹⁹⁵ A toposzt a regényben lásd: Szerb, *Pendragon-legenda*, 109. Forrását egyelőre nem sikerült beazonosítani. Később Szerb hivatkozik majd Gabriel Naudéra, illetve Louis Figuier-re a párizsi fiaskövel kapcsolatban, ám náluk ezt a leírást nem találtuk.

¹⁹⁶ Hermann Kopp, *Die Alchemie in Älterer und Neuerer Zeit: Ein Beitrag zur Culturgeschichte* (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1886). Lásd különösen az első részt („Die Alchemie bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts”).

¹⁹⁷ Edmund Oscar von Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie [...] Ein Beitrag zur Kulturgeschichte* (Berlin: Springer, 1919).

¹⁹⁸ Karl Christoph Schmieder, *Geschichte der Alchemie* (München-Planegg: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1927). Ez az 1832-es, hallei verzió utánnyomása Franz Strunz kiadásában.

¹⁹⁹ A Schmieder-kötet kiadója, lásd az előző lábjegyzetet.

fol. 19r:

Ἡ φύσις τῆ φύσει τέρπεται. / Ἡ φύσις τῆ φύσει νικά. / Ἡ φύσις τῆ φύσει κρατεῖ. / Mondta Osthanes, a méd, a leg- / régibb alchimisták egyike.^[200]

fol. 20r:

Ad. l. ~~hez~~ [*Szerb saját kihúzása*] Maloney bejön / a szobába.^[201] / Az éjféli lovas.^[202] [*hosszú vízszintes elválasztóvonal*] / Interlude: / A Mrs. Roscoeval való talál- / kozásba végzet-[...]t / kérek.^[203] [*hosszú vízszintes elválasztóvonal*] / Másnap: / A próféta.^[204] / Beszélgetés a lánnyal^[205]; a / két gyilkossági kísérlet. [*Innen nyíl vezet a lap aljára*] az egyikről nem tud a / lány csak azt hogy Londonban történt [*illetve felfelé egy rubrikához*] A másik a kife- / szített drót, csodálatos megmenekülés^[206] / Éjszaka: Llewelyn kísértet-gramofonja^[207]

fol. 21r:

I. rész fő-motívumai: / A Cromlech lezuhanása.^[208] / Az ál-éjféli lovasok. (Az earl / kijön elébük és hangosan / beszél hozzájuk gaelisül.)^[209] / A feltört íróasztal?^[210] / Látogatás Pendragonba, a / sír és Maloney kísérlete / Llewelyn ellen. (Kinyit / egy csapóajtót, hogy Ll. lezuhanjon, / az ezeréves becsukja, pont mi- / kor odaérnek. Vagy szól?)^[211] / A gyűrű története^[212]

²⁰⁰ „Osthanesnek, a perzsa bölcsnek az értelmetlen, de szép jelmondata: 'E physis te physei terpetai. 'E physis te physei nika. 'E physis te physei kratei. A természet a természetnek örül. A természet a természetet legyőzi. A természetet a természetten uralkodik." Szerb, *Pendragon-legendá*, 159.

²⁰¹ Uo., 65–9.

²⁰² Uo., 70, 169.

²⁰³ Uo., 49–55.

²⁰⁴ Uo., 79–83.

²⁰⁵ Uo., 93–101.

²⁰⁶ Uo., 94–6.

²⁰⁷ Uo., 84–8.

²⁰⁸ A cromlech nagy kőtömbökből készült megalitikus kori építményt jelent, gondoljunk például Stonehengre; Walesben ma még százas nagyságrendben találni ilyen építményeket, ezért nem tudni, Szerb melyikre utalhat itt, ugyanakkor ez a jelenet végül nem került be a regénybe.

²⁰⁹ Ebben a formában és ezen a helyen végül nem került be a jelenet a regénybe, de talán ez a forrása annak a jelenetnek, amikor az Earl és Bátky együtt látják az éjféli lovas, vö. Szerb, *Pendragon-legendá*, 242–45.

²¹⁰ Uo., 61.

²¹¹ Uo., 127–44. „Amint ideérek, egyszerre valaki megragadja a karomat, azt mondja: stop” – így Osborne a regényben, uo., 143.

²¹² Uo., 53–5. Később derül ki, hogy Eileen, miért kérte Bátkyt arra, adja át a gyűrűt az Earlnak, az összeküvők ezzel is próbálták gyanúba keverni a filológust.

fol. 22r:

Szerelmi interlude.^[213] / A könyv (Fresnoy de / Lenglet) története^[214] / Maloney halála^[215]
[hosszú vízszintes elválasztóvonal] / Maloney a további beszél- / getés folytán szóba hozza
a / Roscoe-hagyatékot.^[216]

[*kitépett lap*]

fol. 23r:

Kókuszdió és barnakeménykalap / A megvadult bárány. / A cukornádmezőkön dol- /
gozó halottak.^[217] / Az ellenség ruhájába temetett hullá. / A szivarozó halott istennő.^[218]

fol. 24r:

Nynniaw és Peibaw [helyesen: Peibiaw] tör- / ténete, akik összevesznek / azon hogy Nyn-
niaw azt / mondja, hogy az ég az ő mezeje, / és Peibaw [helyesen: Peibiaw] azt mondja,
hogy a csillagok az ő bárányai, / akik az ég mezejét elle- / gelik. / Jolo-kéziratban ^[219]

fol. 25r:

There are three things which are not / often heard: the song of the birds of / *Rhiannon*
[*Szerb saját kihúzása*] *Rhiannon* (akik az élőket holtakká és a holtakat élőkké éneklük) / a
song of wisdom from the mouth of / a Saxon, and an invitation to a feast / from a miser.
says a Welsh triad. ^[220]

²¹³ Uo., 174–91.

²¹⁴ Uo., 163–64, 191–208.

²¹⁵ Uo., 196.

²¹⁶ Uo., 42.

²¹⁷ Az oldalon feljegyzett ötletek végül nem játszottak szerepet a regény végleges változatában, de szemlátomást az élőhalott (vagyis zombi), illetve a feltámadott, újjáéledt élőlények közép- és dél-amerikai témaköréhez kapcsolódnak. A cukornádmezőkön dolgozó halott rabszolgákról lásd Seabrook, *Magic Island*, 92–103.

²¹⁸ Ez talán a Tezcatlipocára, vagy a mexikói Santa Muertére vonatkozik, vö. Francis Robicsek, *The Smoking Gods: Tobacco in Maya Art, History and Religion* (Norman: University of Oklahoma Press, 1978).

²¹⁹ *Iolo Manuscripts*, lásd a 93. jegyzetben.

²²⁰ A témában közkeletű idézet welsh eredetije a *Miser's Triad*s-ből (Trioeddy Cybydd) való, lásd Owen Jones et al., eds., *The Myvyrian Archaiology of Wales*, 3 vols. (London: Jones, Morganwg, and Pugh, 1801–1807), 3:245. *Rhiannon* a *Mabinogi* egyik kulcsfigurája, lásd a 94. jegyzetet. Az *Adar Rhiannon* (R. madarai) mindenütt szerepet játszanak az említett helyeken, a *How Culhwch Won Olwen*ben például három olyan mágikus madárról van szó, aki felébreszti a halottakat és elaltatja az élőket lásd *Mabinogion*, 32, 34, 196, 230, 236, 253, 254, 269. Szerb talán Lady Charlotte Guest *Mabinogion*-fordítását forgatta, s itt találkozhatott egy lábjegyzetben a *Miser's Triad*s-ből kiírt sorokkal lásd *The Mabinogion from the Welsh of the Llyfr Coch o Hergest (The Red Book of Hergest) in the library of Jesus College, Oxford*, trans. Lady Charlotte Guest (London: Bernard Quaritch, 1877), 363.

fol. 26r:

A pokol fehérszörű, / pirosfülű kutyája ^[221] [*hosszú vízszintes elválasztóvonal*] / Rhiannon
lassan lovagolt / és csodálatos módon senki / lovas nem tudta utolérni. [*Hosszú vízszintes
elválasztóvonal*] / Brân feje (Urddawl / Ben, a Tiszteletreméltó fej) / meg oly sokáig él lefe-
jezve és / a Tower Hillen őrzi Angliát az / idegen invázió ellen, nagy / szerepet játszik a
walesi / költészetben. ^[222]

fol. 27r:

A királyuk Apollyon. / 4 angyalt, akik az Eufrates- / ben voltak, szabadon bo- / csájtottak,
pusztító lovasok / élén. A lovasok páncélja / füstből es kénkőből van, a lovak / feje
oroszlán, a farkuk kígyó. / A két tanu, akit megöl az állat a bottomless pitből, de fel- /
támadnak. / [*Rövid vízszintes elválasztóvonal*] / Isten haragjának nagy / borprése. / And
every island fled away & / the mountains were not found ^[223]

[*Kitépelt lap.*]

fol. 28r:

Az I. rész sorrendjére.

A Kísértet-grammofon. / [*Rövid vízszintes elválasztóvonal.*] / Kirándulás ~~Ha~~ [*Szerb saját
kihúzása*] / a cromlechhez [sic]. / hogy történjék is már valami, / a fene egye meg) / [*rövid
vízszintes elválasztóvonal*] / Nagy beszélgetés Cynthiá- / val: a gyilkosságokról. / Fama fra-
ternitatis / √ [hiányjel] / Kirándulás Pendragonba / A feltört íróasztal ^[224]

²²¹ A *Cŵn-Annwn* az Artúr-legendakörnek, illetve például a *Mabinogi* reprezentálta welsh irodalmi más-
világnak, s királyának, Arawnnak fehérszörű, pirosfülű kísértetkutyái. A vörös a kelta mitológiában a halál, a fe-
hér a természetfeletti, illetve a másvilági színe lásd Fergus Flemming et al., *Celtic Myth: Heroes of the Dawn*
(London: Duncan Baird Publishers, 1996), 29. A „Kutya”, a „pokol kutyája” a *Pendragon*ban: 82, 130–31, 315.
Szerb helytelenül a többszámú alakot használja welshül, lásd Les, *Space Beyond Place*, 66.

²²² *Brân the Blessed*, welshül: *Bendigeidfran*, vagy *Brân Fendigaid* (szó szerint az „Áldott Holló”) egy
a kelta, briton, illetve wales-i mitológiából ismert óriás, a mitikus Britannia királya. Sok helyütt feltűnik a
*Welsh triádok*ban, de főszerepet a *Mabinogi* második fertályában játszik, a *Branwen ferch Llŷr*ben. Ezekből
a forrásokból származik a Szerb emlegette levágott, és a Tower Hillen eltemetett fej mitológiája is. Frank
Delaney, *The Legends of the Celts* (Glasgow: HarperCollins, 2008), 72. Bromwich modern kiadásában ez
a 37. triád: „The Head of Bendigeidfran son of Llŷr, which was concealed in the White Hill in London, with
its face towards France. And as long as it was in the position in which it was put there, no Saxon Op-
pression would ever come to this Island.” Rachel Bromwich, ed., *Trioedd Ynys Prydein: The Triads of the
Island of Britain* (1961; Cardiff: University of Wales Press, 2014), 94.

²²³ Apollyon a héber *Abaddon* fordítása, jelentése a „pusztító” angyal, a Jel 9:11-ben a mélység angyala,
a sáskák seregének királya, a Vulgatában latin neve *Exterminans*. A hatodik harsonáról, a négy angyalról és
a lovasokról lásd Jel 7:13–9. A két tanúról lásd Jel 11:3–14. A borprérről lásd Jel 14:19–20. Az angol idézet a
King James-változatból való, KJV, Rev 16:20. A helyet összerántva lásd Szerb, *Pendragon-legenda*, 83.

²²⁴ Mindezekről lásd fols. 11r–13r, 20r–21r és a hozzáfűzött lábjegyzeteket.

fol. 28v:

Maloney halála.^[225] / A nagy beszélgetés a Lorddal.^[226]

fol. 29r:

Esetleg bevehető egy ilyen tündér-no-érintés-vassal történet, tó név: / Llyn y Dywarchen.^[227]

fol. 30r:

A rózsakeresztesek négy / tudománya / az ásványok átváltoztatása, / az élet meghosszabbítása / évszázadokra, távoli dol- / gok látása, a kabbala al- / kalmazása titkok felderítésére / Nadé [*sic*]. Figuiet.^[228]

fol. 31r:

Also muß du auch ein Mittel haben / daß allhier das Plusquamperfectum / mit der Perfection Imperfection / vereinigt wurde, d[as]. i[st]. das Perfectum, / nehlich das Gold, ist das Mittel. / Oswald Crollius.^[229] [Szerb eredetileg í-vel írta, de maga javított.] Compaß der / Weisen 1779 / [Szerb használta perjel] 394 ff [=folia, vagyis lapok].^[230]

fol. 32r:

Rose-croix. / leur invisibilité. Descartes. / Naudé. [rövid vízszintes elválasztóvonal] / Figuiet.^[231] / Keletkezés-legenda. / Könyvek / Tudományuk / Történetük^[232]

²²⁵ Szerb, *Pendragon-legenda*, 167–68.

²²⁶ Uo., 150–65.

²²⁷ A helyi kelta legenda szerint a tündérlány (Bela) egy feltétellel házasodott össze a halandó férfival Drwsycoedből, ha az sohasem érinti őt vassal, lásd Jim Perrin, „Country Diary: The Floating Island of Llyn y Dywarchen,” *The Guardian*, 2021. January 9, <https://www.theguardian.com/environment/2021/jan/09/country-diary-the-floating-island-of-llyn-y-dywarchen>. Hogy Szerb a legendát honnan ismeri, nem derült ki. A *Pendragon-legenda*ban kétszer is feltűnik a családi Tylwyth Teg egyike, a védelmező tündér alakja, aki a tóban lakik (uo., 96. 116), ám a legendát mégsem bontja ki a regény.

²²⁸ Louis Figuiet, *L'alchimie et les alchimistes: Essai historique et critique sur la philosophie Hermétique* (Paris: Victor Lecou, Libraire de la Société des Gens de Lettres, 1854). A rózsakeresztesekről szól az egészötödik fejezet: uo. 247–66. A négy tudományról lásd uo., 256. Gabriel Naudé *Instructions à la France sur la vérité de l'histoire des frères de la Roze-Croix* című művét (Paris: François Julliot, 1623) idézi uo., 256–59. Vö. *Pendragon-legenda*, 109.

²²⁹ Nem világos, honnan veszi Szerb, hogy az idézet Crolltól való, amikor az az 1779-es *Compass der Weis*éből származik, lásd a következő lábjegyzet.

²³⁰ Ketmia Vere [Adam Melchior Birkholz], *Der Compass der Weisen, von einer Mitverwandten der innern Verfassung der ächten und rechten Freymäurerey beschrieben* (Berlin / Lipcse: C.U. Ringmacher, 1779), 372. Valószínűleg a *Geheime Wissenschaften* a 21. kötetét olvasta Szerb a Bibliothèque nationale de France-ban.

²³¹ Aláthatatlanságról, Descartes-ról, illetve a párizsi fiaskóról lásd Figuiet, *L'alchimie*, 248, 263. Naudé, *Instructions*, 25–8. A témában lásd Didier Kahn, „The Rosicrucian Hoax in France (1623–24),” in William R. Newman and Anthony Grafton, eds., *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe* (Cambridge, MA / London: The MIT Press, 2001), 235–344. „Descartes, a kortárs, bejárta egész Németorszá-

[*Két kitépett lap maradványa.*]

[*Hátsó borító belső oldalán:*]

Geheime Wissenschaften / 8° R 26097 ^[233]

2.) PIM V.5462/230/6 [*A regény szempontjából releváns részletek.*]

fol. 1r:

A láthatatlan levegő tele van angyalokkal és / titkokkal. / Aër etiam est in causa, quod homo per / locum transiens in quo homicidium fit, aut / ubi cadaver hominis recenter interfecti, occul- / tatum est, pavore insolitū[m] [*a nyomtatványban: insolitō*] percutiatur, & / horrore incognito afficiatur; videlicet quoniam / aër ibi spectris, & speciebus terribilibus / cædis repletus, spiritum in homine / naturaliter oclusum, perturbat, quando / per inspirationem intromittitur.

fol. 1v:

Tractatus Apologeticus / Integritatem Societatis de Rosea / Cruce defendens. / Autore R. De Fluctibus, / Anglo M. D. L. / Lugduni Batavorum / 1617. / p. 163.^[234]

fol. 2r:

[...] Cagliostro megfiatalítási kurája abban / állott, hogy az illetőnek irtó ideig [*felette betűzés: 40 napig*] kellett / böjtölnie csak esővizen és levesen, fehér / csöppeket kapott, a 32-ik napon aztán kezd- / hetett rendesen enni és akkor kapott a / „matière premièr”-ből, melynek lényege / az aurum potabile volt. De senki sem bírta ki / a diétát odáig. ^[235]

[...]

got, hogy egy eleven rózsakeresztesre találjon, és nem sikerült neki...” *Pendragon-legenda*, 104–5. „[...] Descartes [...] fit en Allemagne les recherches les plus diligentes sans pouvoir trouver une seule personne appartenant à leur société.” Figuiet, *L’alchimie*, 248. Naudéról lásd Lorenzo Bianchi, *Rinascimento e libertinismo: Studi su Gabriel Naudé* (Nápoly: Bibliopolis, 1996).

²³² Naudé, *Instructions*, 31–8. Figuiet, *L’alchimie*, 247–66. Szerb persze más itt említett és nem említett forrásból is ismerte a témakört.

²³³ A. von der Linden, ed., *Geheime Wissenschaften: Eine Sammlung seltener älterer und neuerer Schriften über Alchemie, Magie, Kabbala, Rosenkreuzerei, Freimaurerei, Hexen- und Teufelwesen*, 26 vols. (Berlin: Barsdorf, 1913–1921). Mivel itt a Bibliothèque nationale de France ma is érvényes raktári felkérőszámával találkozunk, biztosra vehetjük, hogy a jegyzetek egy része Párizsban készült.

²³⁴ Az oldalszámot Szerb elírta, lásd Robert Fludd, *Tractatus apologeticus integritatem societatis de Rosea Cruce defendens* (Lyon: G. Basson, 1617), 165.

²³⁵ A forrás egyelőre nem tisztázott.

fol. 7r:

Egy pár jó kifejezés Eli / phas Lévytől / Trismegiszto lámpája a tu- / dományos ég, Appollonius kö- / penye az izoláció, a pátriárhák / pálcája a varázshatalom. [...] ^[236]

[...]

fol. 10r:

A Taro könyve. ^[237] / A pentagram ambi- / valens: / *[a felfelé álló pentagram rajza]* Istené / *[a lefelé álló pentagram rajza]* Sátán két szarva / fent. ^[238] *[Hosszú vízszintes elválasztóvonal.]* III. Leó pápa Enchiridionja / mágikus rituálé kézírata. ^[239]

fol. 11r:

Mágikus [...] a csillagok / jegyében. / 1., Nap: gazdagság, arany / 2., Hold: jóslás, titok / 3, Merkúr: tudomány / 4, Mars: bosszu / 5, Venus: szerelem / 6, Juppiter *[sic]*: ambíció / 7, Saturnus: átok, halál. ^[240] / *[Hosszú vízszintes vonal.]* / Chavajoth, Samael, Zachariel, / Sachiel, Chélech, Eloah, Sam- / gabiel, Bethor, Éloim / Gibor. ^[241]

fol. 12r:

Kabalisztikus napok uj- / holdtól számítva: / 15. *[kétszer aláhúzva]* Typhon ou le / diable. Naissance d'Ismaël. / Jour de réprobation et / d'exil. ^[242] [...] *[A lap alsó részét letépték.]*

fol. 14r:

Az újság újabb kidnappingról / hoz hírt: az egyik sárgát [?] elfog- / ták, de nem vall. ^[243] /

²³⁶ Szerb a továbbiakban [fols. 7r–9r] Lévi első kötetének tartalomjegyzékét adja vissza magyarul: Lévi, *Dogme et rituel*, lásd 66. jegyzet.

²³⁷ Nem tudni, vajon melyik tarotra utal itt Szerb, mindenesetre Lévinél a *Csillagírás (L'écriture des étoiles)* című fejezetben a Tarot huszonöt kulcsának és a hét planétának összekapcsolása a téma, lásd Lévi, *Dogme et rituel*, 2:264–70.

²³⁸ A pentagrammáról lásd uo., 2:93–100.

²³⁹ Végül Eliphaz Lévitől vette a sátáni mise forrását a regényben, de ezek szerint felmerült az egyik legfontosabb *grimoire*, az *Enchiridion Leonis Papae Serenissimo Imperatori Carolo Magno in munus pretiosum datum, nupperime mendacis omnibus purgatum* (Muguntiae, 1633) is. Owen Davies, *Grimoires: A History of Magic Books* (Oxford: Oxford University Press, 2009). Lásd még Arthur Edward Waite, *The Book of Ceremonial Magic* (London: Rider, 1913), 39–45. Ez a kötet amúgy a *The Book of Black Magic and of Pacts Including the Mysteries of Goëtic Theurgy, Sorcery, and Infernal Necromancy* (London: George Redway, 1898) második kiadása új címmel.

²⁴⁰ Noha Lévinél sok helyütt szó esik hasonló dolgokról, a forrás egyelőre tisztázatlan.

²⁴¹ Túlnyomórészt bukott angyalok nevei, de az Eloah, illetve az Éloim héber istennevek, a Chavajoth, vagy Havajoth pedig a kimondhatatlan JHVH fordítottja, vagyis az ördög maga. A forrás egyelőre nem tisztázott.

²⁴² Lévi, *Dogme et rituel*, 2:268.

²⁴³ Ez a mozzanat némileg átalakult a végleges változatban, az újság az éjféli lovasról és a gyermekrablásról ad hírt Bátkynak: *Pendragon-legendá*, 252–53.

Az earl Balába megy, hogy / megpróbálja a sárgával [?] be- / szelni, Rogers vagy Osborne / elkíséri.^[244] / Találkozik Eileennel és elfog- / gadjá Eileen meghívását.^[245] / Kiderül, hogy Eileen Cynthi- / ától tudta meg, hogy az earl / Balában van.^[246] / Elrohannak a helyre ahová Eileen / hívta.^[247] / Morvint halva találják, az / earlnek és Eileennak nyoma / veszett.^[248]

fol. 15r:

A doktor eltéved és hosszas / bolyongás után Asaph fogságá- / ba esik.^[249] / Eileen elmondja kalandjait.^[250] / A sátán miséje.^[251] / Eileen és a doktor megmenekülnek^[252] / Llanwyganben az earlt teljes épség- / ben találják.^[253] / Asaph LI[ewelyn]. sírjában fekszik.^[254]

fol. 16v:

Maloney hazugsága, hogy a doktor / szándékkal hívatta meg magát.^[255] / Rövidíteni, Christofolis-részt^[256]

²⁴⁴ Az Earl végül valóban elutazott – igaz, egyedül – Caerbrynbe azzal a céllal, hogy megpróbálja megmenteni az elrabolt kisleányt. Uo., 273–74.

²⁴⁵ Mindezt áttételesen, Mr. Mansfieldtől tudjuk meg, uo., 290–91.

²⁴⁶ Uo., 284–85.

²⁴⁷ Uo., 286.

²⁴⁸ Végül nem így alakult, hiszen Morvin holttestét Eileen és az Earl együtt lelik fel, Eileent pedig feláldozzák a sátáni misén, Morvin és Eileen elszenesedett holttestére végül aztán a rendőrség talál rá, uo., 307. 316.

²⁴⁹ Uo., 294–99.

²⁵⁰ Uo., 305–8.

²⁵¹ Uo., 310–12.

²⁵² Eileent végül is feláldozza Szerb a regényben, uo., 311.

²⁵³ Uo., 314.

²⁵⁴ Uo., 320. Az utolsó két mondat kétféleképpen érthető, az egyik verzió szerint az Earl és Rózsakereszt ugyanaz a személy, a másik értelmezés megfelel a *Pendragon*ban ma olvashatóval.

²⁵⁵ Uo., 44.

²⁵⁶ Uo., 49–52.

NÉHÁNY MEGJEGYZÉS

SZABÓ LŐRINC *ELVESZETT PARADICSOM*FORDÍTÁS-TÖREDÉKEIRŐL

PÉTI MIKLÓS

Szőnyi György Endrének

„[...]most reverend Head, to whom I owe
All that I am in Arts, all that I know.”
(Ben Jonson)

Szabó Lőrinc töredékben maradt Milton-fordítása a huszadik századi magyar Milton-recepció egyik legérdekesebb dokumentuma.¹ Amint Kabdebó Lóránt rámutatott, a háború utáni években a költő egyik

nagy fájdalma, a meghíúsult Milton-fordítás. 1948 óta készült rá. Londonból, nagy körülményesen, baráti utánjárással hozatja meg *Az elveszett paradicsom* angol szövegét, amelyet azután majd minden útjára magával visz: fél tőle, hogy évekig elveszi minden idejét, de reménykedik is, hogy beburkolózhat a várt és félt változások idejére a klaszszikus fordításába. Szinte percenként változnak esélyei, végül mégsem kapja meg a megbízható szerződést.²

Valóban: levelezése és a vele készült interjúk alapján tudjuk, hogy Szabót az 1940-es évek végén, sőt még az ötvenes évek derekán, közvetlen halála előtt is foglalkoztatta a gondolat, hogy lefordítsa az *Elveszett Paradicsomot*.³ Végül csak az első és második könyvet sikerült elkészítenie, ezek 1958-ban az *Örök barátaink* első és második kötetének végén jelentek meg, s minden későbbi kiadásában szerepelnek.⁴ Érdekes módon azonban az eposz e két nagyobb egysége mellett az *Örök barátaink* különböző kiadásaiban más,

¹ Bővebben lásd Péti Miklós, *Paradise from Behind the Iron Curtain: Reading, translating and staging Milton in Communist Hungary* (London: UCL Press, 2022), különösen az 1. fejezetet.

² Kabdebó Lóránt, *Az összegezés ideje: Szabó Lőrinc 1945–1957* (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 249.

³ Lásd például: Szabó Lőrinc, *Harminchat év: Szabó Lőrinc és felesége levelezése 2 (1945–1957)* (Budapest: Magvető, 1993), 85; Szabó Lőrinc, *Huszonöt év: Szabó Lőrinc és Vékesné Korzátí Erzsébet levelezése* (Budapest: Magvető, 2000), 402; Szabó Lőrinc, *Vallomások: Naplók, beszélgetések, levelek* (Budapest: Osiris, 2008), 598, 608.

⁴ Szabó Lőrinc, *Örök barátaink: A költő kisebb lírai versfordításai*, 2 köt. (Budapest: Osiris, 2002). A továbbiakban: *ÖB*. *Az Elveszett Paradicsom* 1. éneke in *ÖB*, 1:695–718; a 2. ének: *ÖB*, 2:891–921.

rövidebb részletek is találhatóak az *Elveszett Paradicsomból*. 1958-tól a fordítás-antológia második kötetében három kisebb szemelvény fordítása is szerepel „Üdv, Szent Fény!” (*PL* 3.1–55),⁵ „Este az Édenben” (*PL* 4.641–656),⁶ valamint „Ádám és Éva reggeli imája” (*PL* 5.153–208)⁷ címmel. Mi több, ha az 1948-as kiadást vesszük (amely még nem tartalmazza az eposz első és második könyvének fordítását), ott ezen a három részleten kívül megtaláljuk a „Sátán elítéli a háborút” (*PL* 2.496–505) című beszédet (amely az eredetiben nem Sátán, hanem az epikus narrátor szövege), valamint a „Sátán a Pokolról beszél” (*PL* 1.242–263, 4.73–78, 108–110) című, az eposz első és negyedik könyvéből összeállított szemelvényt is.⁸ Mi a viszonya ezeknek a rövid részleteknek az első és a második könyv teljes szövegéhez? Vajon ugyanannak a munkafolyamatnak a részei voltak? Az *Elveszett Paradicsom* különböző helyeiről vett szemelvényekkel Szabó valójában „előzetest” adott volna a készülő munkájából vagy ezek a részletek a nagy vállalkozástól függetlenül keletkeztek?

Ezekre a kérdésekre részleges választ találunk Szabó Lőrinc kéziratos hagyatékában, amely a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárának gyűjteményében található.⁹ Az Ms 4657/317–322. valamint az itt reprodukált Ms 4658/136. és Ms 4658/379. számú autográf kéziratokban 1947-es szeptemberi dátumokkal megtaláljuk az *Örök barátainkban* megjelent összes rövid szemelvény első fogalmazványát.¹⁰ Ezek teljesen különálló anyagot képeznek az első és a második könyvnek szintén a kéziratos hagyatékban fennmaradt különböző változataitól,¹¹ s ezt az a tény is bizonyítja, hogy Szabó az *Örök barátainkban* használt rövid alcímekkel (illetve azok variánsaival) látja el őket. Az egyik töredékben ráadásul éppen ez a rövid alcím ad eligazítást azzal kapcsolatban, hogy Szabó milyen forrászöveget használt. A „Sátán elítéli a háborút” címmel közölt részlet kéziratában (Ms 46558/379.) Szabó az angol címet („Satan condemns war”) is meghagyja.

⁵ *ÖB*, 2:10–2.

⁶ Uo., 134.

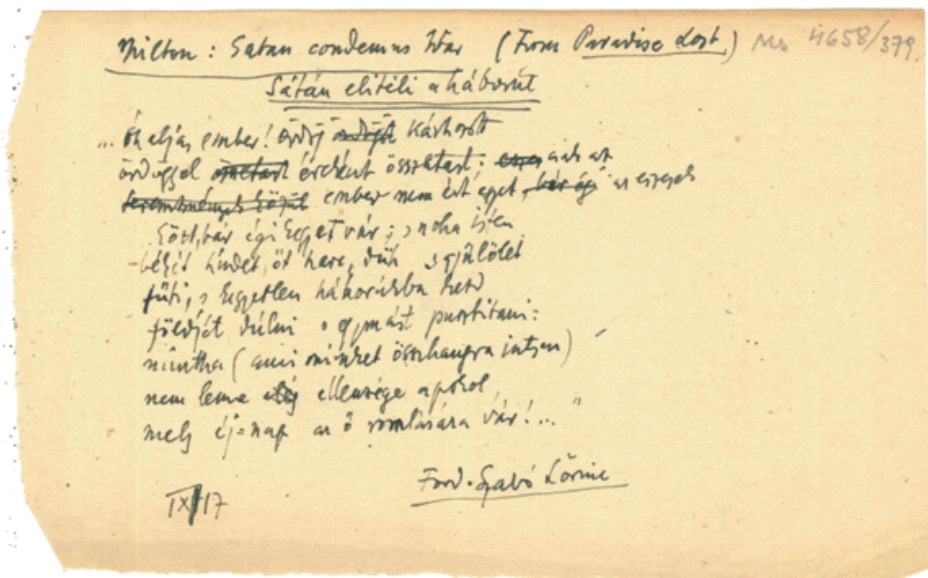
⁷ Uo., 839–40.

⁸ Szabó Lőrinc, *Örök barátaink barátaink: Kisebblírai versfordítások második gyűjteménye* (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1948), 200, 241–42.

⁹ A hagyaték bibliográfiai feldolgozását lásd: F. Csanak Dóra, *Szabó Lőrinc kéziratos hagyatéka (Ms 6450–Ms 7405)* (Budapest: MTA Könyvtára, 1973).

¹⁰ Ms 4658/136. (a „Sátán a Pokolról beszél” töredéke): 1947. szeptember 17.; Ms 4658/379. („Sátán elítéli a háborút”): (1947?) szeptember 17.; Ms 4657/321. („Üdv, Szent Fény!”): 1947. szeptember 17.; Ms 4657/318. („Ádám és Éva reggeli imája”): (1947?) szeptember 19.; Ms 4657/318. („Este az Édenben”): (1947?) szeptember 20.

¹¹ Ms 4668/1.



A szóban-forgó részlet (PL 2.496–505) eredetije ugyanezzel az angol címmel megtalálható a George Lacey May által szerkesztett *English Religious Verse* című antológiában, amely 1937-ben jelent meg az Everyman's Library sorozatban. Ugyanez az antológia tartalmazza a „Satan speaks of Hell”, az „In praise of Light” és az „Adam and Eve adore God” című szemelvényeket, amelyek megfelelnek az Ms 4658/136., az Ms 4657/321., valamint az Ms 4657/318. jelzetű kéziratokban található fordítás-részleteknek.¹² Szabó tehát Lacey antológiáját használta, de valószínűleg nem kizárólag ebből a forrásból dolgozott: az „Este az Édenben” című részlet például nem szerepel az *English Religious Verse*-ben, a „Sátán a Pokolról beszél” című részletet pedig kiegészítette az első könyv egyik beszédével (PL 1.242–263). Az utóbbi két szöveg azonban Milton eposzának leggyakrabban antologizált részletei közé tartozik, Szabó bármilyen népszerű gyűjteményben rájuk akadhatott.

A fentiek alapján Szabó Lőrinc *Elveszett Paradicsom* fordításait két tisztán elkülöníthető csoportra bonthatjuk. Szabó már 1948 előtt érdeklődött Milton iránt, de valószínűleg csak a gyakran antologizált részeket olvasta eredetiben – ezek az *Örök barátaink*ban megjelenő apróbb töredékek; az eposz teljes angol szövegével csak azután ismerkedett meg, miután meghozatta Londonból – ennek eredménye lett az eposz első és második köny-

¹² Lásd George Lacey May, *English Religious Verse: An Anthology* (London: JM Dent & Sons, 1937), 90–3.

vének fordítása.¹³ Ennek megfelelően feltételezhetjük, hogy a *Tücsökzene* két fontos versének („Örök változás”, „Valami történt”) Milton-allúziói az 1948 előtti antológiákon alapuló olvasmányélményekből táplálkoztak, míg az 1948-ban írt (de csak posztumusz megjelent) „Ostromzár alatt” című szöveget már alkalmasint az eposz egészével való találkozás ihlette.¹⁴ Bármennyire is töredékesek és részlegesek voltak azonban Szabónak a Milton eposzával kapcsolatos ismeretei 1948 előtt, az *Örök barátaink* 1948-as kiadásában megjelent szemelvények és a kéziratok hagyatékban dokumentált első változataik alapján feltételezhetjük, hogy ez a korai találkozás az *Elveszett Paradicsom* néhány részletével (s különösen az ezekben a részletekben hangsúlyosan megjelenő Sátán-karakterrel) erősen hozzájárult ahhoz, hogy a költő az eposz teljes szövegének a lefordítására vállalkozzon.

¹³ Szabó természetesen ismerhette Jánosi Gusztáv *Elveszett paradicsom* fordítását, amely először 1890-ben, majd átdolgozva 1904-ben és 1930-ban is megjelent a Franklinnál.

¹⁴ Szabó Lőrinc, *Összes versei*; 2 köt. (Budapest: Osiris, 2003), 2:179–80; 2:210; 2:303–4.

SÁBÁT ANATEVKÁBAN¹⁵

PETRŐCZI ÉVA

MOSHE AZMANNAK
ÉS A MENEKÜLTEK HITKÖZSÉGÉNEK

Ép háztető ugyan
már egyre kevesebb van
a közeli Kijevben,
de Anatevka mai népe,
a menekült sereg,
mégis sábátot ül,
nem mereng, s kesereg.
Jövőt és békesség-ígéretet
párállnak szombatjuk
szerényen terített,
szent asztalánál,
egy rom-rengeteg
ijesztő közelében,
a maceszgombócos húslevesek.

„Ha én gazdag lennék...”
kezdem dúdolni magamban
Tevje, a tejesember
robajló, keserédes dalát;
de aztán másként folytatom:
„Anatevka népe,
elküldeném azonnal nektek
óriási Golde-kötényem
minden , de minden aranyát;

SABBATH IN ANATEWKA
TO MOSHE AZMANN AND THE SYNAGOGUE
OF REFUGEES

There is hardly any
untouched roof
in the near-by Kiew,
but the today's folk of Anatewka,
inhabitants of a refugee camp, indeed,
are still keeping their sabbath,
without brooding and vailing.
Future and the promise of peace
is continuously steaming
from the modestly laid
holy table of their sabbath,
not far from the frightening
neighbourhood of ruined houses and halls,
thanks to the meat-soup , with matzo-balls.

„If I were a rich man...”
I start humming silently
the harsh, bittersweet
song of Tevje, the milkman;
but then I change the text:
„Folk of Anatewka, listen to it:
I'd like to send you right now
all the golden coins from my not-existing
wide and huge Golde-bib;

¹⁵ Avers Molnár Piroška előadásában, 2022. március 10., hozzáférés: 2022.08.29, <https://www.youtube.com/watch?v=XnfMljYOWZc>.

helyette csak legfeljebb
játékpénz-gyöngye „Forintka néniket”
(ez még kislánykoromban
kitalált becenév!)
tudok hozzátok útnak indítani,
s kíséroról imát, imát, imát.”

*

„*Szeretsz engem, szeretsz engem?*”
Ezt a dalfoszlányt sem feledtem.

but what can I do instead?
Sending token-money-weak „Aunt Florin”,
(it is a self-invented nickname, as
I remember from my childhood!)
escorted by prayers, prayers, prayers.”

*

Do you love me, do you love me?”
This fragmental tune is tender, not rude.”

(translated by Éva Petrőczi)

WITHER AND WOMEN: GENDERING AND PERSONALIZING THE EMBLEM

NATÁLIA PIKLI

*"Yet, blush not Ladies; neither frowne, I pray,
That, thus of Women, I presume to say;
Nor, number mee, as yet, among your foes;
For, I am more your friend, then you suppose"¹*

George Wither's unequivocal sympathy towards the female sex appears somewhat of an anomaly in emblem books, a genre that crossed borders and language barriers with ease in early modern Europe. Therefore, a closer examination of attitudes to women (and, as a corollary, to popular culture discourses) in Wither's *A Collection of Emblemes* (London, 1635) promises to cast light on a previously neglected field of study in emblematics, that is, on what women do in and to emblem books.² This highly popular early modern genre produced thousands of versions and different editions throughout Europe in the 16th and 17th centuries after the success of Andrea Alciato's "naked" and, later, illustrated editions of *Emblematum liber* in the 1530s.³ Early modern emblems are generally studied for their elite and humanistic origins and content, whereas it is also a critical commonplace that emblem books functioned as a form of "edutainment", creating a special crossover genre between elite and popular cultures. Even in editions which were published in expensive folio formats (like Wither's) or written exclusively in Latin (for instance, the Hungarian Johannes Sambucus/János Zsámbéki's *Emblemata*, 1564), the combination of picture and text provided demystified access to complex mythological, theological, or philosophical content. The popularity of emblem books meant that many editions were not only accessible to a wide readership financially (published in quarto or octavo) but also ensured the dissemination of concepts across borders and languages in native or multilingual editions,

¹ George Wither, *A Collection of Emblemes* (London, 1635), book 2, ill. 31. <https://publicdomainreview.org/collection/george-wither-s-emblem-book-1635> accessed September 10, 2022.

² The present essay forms part of my ongoing research project on networks, gender, and popular culture in early modern emblem books.

³ According to Peter Daly, around 5300 emblem books were published in Europe in the 16th and 17th centuries by approximately 600 authors, one volume containing between 15 and 1500 emblems (Peter Daly, *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* [Toronto: Toronto University Press, 1979], 4), but even more conservative estimates amount to several thousands of emblem books in these two centuries.

creating a complex network of images, concepts, and authors. As Manning emphasizes, this wide target audience often included women and other less educated, “childish gazers” as well,⁴ which idea infuses George Wither’s prologue to his emblems in “To the Reader.”

The emblem book is a complex phenomenon, both in material production and in concept. Each edition relied on an often uncovered (or unrecoverable) teamwork of poet/author, artist/engraver, and printer/publisher, on financial considerations and accidents (for instance, which woodblocks were available in the printshop).⁵ In addition, the “classical” model of the tripartite emblem (*inscriptio*/motto, *pictura*/woodcut or engraving, *subscriptio*/verses) was often completed by marginal notes and references, like in Henry Peacham’s *Minerva Britannia* (London, 1612). The interpretation of even the “canonical” tripartite emblem relied on an active decoding process on part of the reader-gazer, since, as Charles Moseley emphasizes in *A Century of Emblems*, symbolic picture, motto, and poem created an interdependent, complex set of signs.⁶ Tibor Fabiny claims that the emblem thus can be seen as an “object of meditation”, where the seemingly arbitrary juxtaposition of specific details (objects, plants, animals) is intended to express a higher, intellectual or moral, truth;⁷ however, Wither’s work attests to a more complicated authorial use and readerly reception of emblems, often exhibiting a less strictly moralistic and more playful attitude.

Wither’s book took the heterogeneity of the emblem several steps further, resulting in a “super-complex” work,⁸ with even more meaning-making layers than usual. He added

⁴ John Manning, “Children and Childish Gazers”, in Manning, *The Emblem* (London: Reaktion Books, 2002), chap. 4, 141–65.

⁵ For instance, the Frankfurt publisher Sigmund Feyerabend used the same woodblock designs to illustrate three different publications: an edition of Alciato (1567), Reusner’s *Emblemata* (1581), and an edition of Aesop (Manning, *The Emblem*, 85). The same practice had a huge influence on the first printed English emblem book, see later.

⁶ Charles Moseley, “Introduction,” in *A Century of Emblems: An Introductory Anthology* (Aldershot: Scolar Press, 1989), 1–28. As György Szőnyi points out, Daniel Russell’s concept of perceiving such images can be compared to the technique of scanning and may only be considered as ‘quasi-literacy’, hovering on the borderline between oral and written/printed (György Endre Szőnyi, *Pictura & Scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* [Szeged: JATE Press, 2004], 143–44). Unfortunately, the focus of the present paper does not allow for elaborating on such inspiring theoretical issues.

⁷ Tibor Fabiny, “Megjegyzések az embléma elméletéhez,” in Attila Attila Kiss and György Endre Szőnyi, eds., *Az angol irodalom története 2: A kora újkor* (Budapest, Kijarat, 2020), 107, translation mine.

⁸ Mara Wade suggested the adjective ‘super-complex’ at the conference of the Renaissance Society of America in Dublin, April 2022, where I first talked about this topic. I would like to thank the organizer, Tamar Cholcman and all the participants of the seminar “New Perspectives on Emblem Books” for their useful and supportive comments.

rich and varied paratextual material to the emblems with personalized dedications, explanatory “prologues” and “epilogues” in prose and verse, besides creating an intricate, consciously architectural structure for the book, which also alluded to the book potentially functioning as memory theatre. Even more significantly, he re-fashioned the traditional tripartite emblem of his sources, the two Gabriel Rollenhagen-Crispijn van de Passe emblem books (*Nucleus emblematum selectissimorum*, 1611, Cologne; *Selectorum emblematum centuria secunda*, 1613, Utrecht). To the Latin inscription around the engraved picture by Crispijn van de Passe, Wither added an English couplet as a motto (usually freely translating and summing up Rollenhagen’s Latin distichs), and a 30-line long poem, plus extra “lottery poems”, and an actual game of lottery. Wither’s emblem book page thus became both strictly regulated, with helping lines visible to divide parts of the page, and at the same time, extremely complex in decoding, as it was surrounded by various guiding material in the form of authorial paratext, lottery poems (often with gendered addressees), and an actual game of lottery. As will be shown, this intricacy makes Wither’s emblem book one of a kind, even though other emblem books may also exhibit this duality of strong normative-educational intent and offering everything up to a free and sophisticated intellectual game. Wither’s book is further individualized by his personalized comments in the verses and his obvious (and life-long) attention to popular culture discourses. Scholars have often expressed their dislike of Wither’s “meandering style” and rambling, “bad poetry”, which was partly occasioned by the strict rule of having to write an exactly 30-line poem for each emblem;⁹ however, the same phenomenon accounts for the fact that Wither’s emblem book offers a uniquely rich source of information both on his personal views and on the culture of his age. His localization and personalization of the borrowed emblem material provide useful commentary on early modern English culture, and, significantly, on common debates regarding the role of men and women in shaping the world.

STUDYING THE ENGLISH EMBLEM

The English emblem books are characterized by a certain belatedness and a strong drive to localize the borrowed emblem material, that is, to anchor the general message down in early modern English culture.¹⁰ As mentioned above, after Alciato’s hugely popular

⁹ Manning, *The Emblem*, 103; Michael Bath, “Introduction,” in George Wither, *A Collection of Emblems* (Aldershot: Scolar Press, 1989), 1–10.

¹⁰ I wrote about this strong localizing tendency with relation to hobby-horses in Natália Pikli, “Falovacskák XVI–XVII. századi emblémák és kulturális diskurzusok hálójában: Zsámboky János, Geoffrey Whit-

works, the emblem book became a favoured genre by the mid-16th century throughout continental Europe. Even though the first (“naked”) English one, *Two Hundred Posees*, dedicated to the Earl of Leicester, was written by the Cambridge lecturer in rhetoric, Thomas Palmer in 1565–66, it remained in manuscript and without illustration.¹¹ The first printed emblem book, Geoffrey Whitney’s *A Choice of Emblemes*, was published outside England, in Leiden in 1586. It was also preceded by a manuscript version and contained 248 emblems, out of which only sixteen were Whitney’s own invention, the rest was based on the publisher, Christopher Plantin’s stock of woodblocks used for other emblem books earlier. Later English emblem books, translations or original compilations mixed with own inventions by Thomas Combe, Henry Peacham and others were already printed in London, still, George Wither’s (and in the same year, Francis Quarles’s) came out in 1635, more than a hundred years after Alciato’s trendsetting work. Significantly, the English emblem often became a more complex sign than its continental counterpart, with marginal references of different status, and personalized dedications. Therefore, as Michael Bath emphasizes, “the English emblem was an untidy body of signifying practices.”¹²

Wither’s emblem book offers an even more complicated body of evidence: both in the provenance of the emblems and in their individualized, “Witherized” use. The discussion of emblems frequently entails Sherlockian detective work in tracing how images, mottoes and epigrams/subscriptions travelled from one book to another, sometimes together, sometimes separately. For instance, the emblem “Non te sed nummos” (Book 2, Illustr. XXI)¹³ in George Wither’s emblem book originated in the 71st emblem in Rolenhagen-de Passe’s *Nucleus emblematum selectissimorum* in 1611. However, as Ilya Veldman has shown, it had already been published earlier in a series of eleven prints by de Passe in 1600, in his *Arcus Cupidinis id est Nova Emblemata Amatoria Quibus Partim Vis Partim Remedia Amoris Representatur* (“Cupid’s Bow or New Love Emblems in which are visually represented partly the power of love, partly the remedies for Love”). The *Arcus*

ney, Henry Peacham és George Wither,” in István Rumen Csörsz, ed., *Doromb 7: Közköltészeti tanulmányok* (Budapest: Reciti, 2019), 323–53, www.reciti.hu/wp-content/uploads/26_Pikli.pdf.

¹¹ The question whether Sebastian Brant’s *Das Narrenschiff ad Narragoniam* (Basel, 1494) and its English translation-adaptation by Alexander Barclay’s *The Ship of Fools* (London, 1509, 1570) may be considered an emblem book proper is still a moot point in scholarship. For a summary of views, see Natália Pikli, *Shakespeare’s Hobby-Horse and Early Modern Popular Culture* (London / New York: Routledge, 2022), 218–19.

¹² Michael Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture* (London / New York: Longman, 1994), 75.

¹³ Accessed August 25, 2022, https://www.gutenberg.org/files/50143/50143-h/50143-h.htm#Ill_21_2. The entire emblem book is available at <https://www.gutenberg.org/ebooks/50143>.

Cupidinis contained circular compositions with a Latin motto in the border around the image and Latin verses underneath, that is, it was already an emblem book. As Veldman says, "It would seem a reasonable assumption that Rollenhagen had nothing to do with the *Arcus* at all [...] de Passe produced the *Arcus* entirely independently of Rollenhagen, and that one or the other came up with the idea of making an emblem book in the same style."¹⁴ The eleven emblems in the *Arcus* were scattered randomly in their two joint emblem books, published in Cologne and Utrecht respectively (since de Passe moved to Utrecht in the meantime). In addition, Wither reshuffled some of the original 200 emblems according to his taste, and excised Rollenhagen's epigram entirely, adding a two-line-motto and a 30-line subscription of his own, in which he could express his own approach to the emblem content, emphasizing his authorial significance as one of the most popular poets in early modern London.

ENTER GEORGE WITHER, POET

Although George Wither has often been mocked for his artistic ambitions, didactic zeal and his lack of ingenuity in poetic invention, throughout his long life (1588–1667) he was considered a well-known and quite popular poet by his contemporaries. John Aubrey called him a "facile rhymester", and Ben Jonson parodied him as "Chronomastix" ("The Whip of Time") in his masque *Time Vindicated* (1623). Jonson presented Wither as a poet eager for, but courting the female Fame in vain, telling her that "It is for you I revel so in rhyme"; but he is finally rebuffed as a "wretched impostor." John Taylor, another rival author in the cheap print market, gave him the nickname "St. George of Braggadachio" on account of Wither's moralising and didactic fervour, mocking him as "his own St George fighting the dragon of unrightousness."¹⁵ Nevertheless, it is quite well-known that both Jonson and Taylor were known for their acerbic mockery (and not for their absolute trustworthiness) when they "duelled" with rival poets in their works. The factual truth is that by the 1630s George Wither had been known as a poet with a huge body of published work, in numerous editions, genres and tones, from the satirical to the pastoral and political, starting with his first print success *Abuses Stript and Whipt*, which came out in eight editions between 1613 and 1617 (five in the first year!), with later reprints included in

¹⁴ IJla M. Veldman, "Love Emblems by Crispijn de Passe the Elder: Rollenhagen's 'Emblemata', 'Cupid's Bow', 'Youthful Pleasures' and Other 'Charming and useful Prints,'" in John Manning, Karel Porteman, and Marc van Vaeck, *The Emblem Tradition and the Low Countries: Selected papers of the Leuven International Emblem Conference 18–23 August 1996* (Turnhout: Brepols, 1999), 115.

¹⁵ Data and quotes from Joan Grundy, *The Spenserian Poets: A Study in Elizabethan and Jacobean Poetry* (New York / London: St. Martin's Press / Edward Arnold, 1969), 163.

luvenalia in the following decades. Wither boasted that his works had been in such high demand that *Wither's Motto* (1621) was printed in 30,000 copies in eight editions and *Britain's Remembrancer* (1628) sold out in 4,000 copies already in the first edition. Even if these numbers are clearly exaggerated, London stationers must have considered Wither's name a relatively solid ground for financial profit. Therefore, Michelle O'Callaghan's claim that in 1634 the publisher Henry Taunton employed Wither to write verses to Crispijn van de Passe's engravings that he had just purchased,¹⁶ appears more plausible than Wither's own words about the provenance of the engravings and the birth of his emblem book, which emphasize his role and the superiority of his verses to the source material:

These Emblems, graven in Copper by Crispinus Passæus (with a Motto in Greeke, Latine, or Italian, round about every Figure; and with two Lines (or Verses) in one of the same Languages, periphrasing those Motto's) came to my hands, almost twentie yeares past. The Verses were so meane, that, they were afterward cut off from the Plates; And, the Collector of the said Emblems, (whether hee were the Versifier or the Graver, was neither so well advised in the Choice of them, nor so exact in observing the true Proprieties belonging to every Figure, as hee might have beene.

Yet, the Workman-ship being judged very good, for the most part; and the rest excusable; some of my Friends were so much delighted in the Gravers art, and, in those Illustrations, which for mine owne pleasure, I had made upon some few of them, that, they requested mee to Moralize the rest. Which I condescended unto: And, they had beene brought to view many yeares agoe, but that the Copper Prints (which are now gotten) could not be procured out of Holland, upon any reasonable Conditions.

If they were worthy of the Gravers and Printers cost, being onely dumbe Figures, little usefull to any but to young Gravers or Painters, and as little delightfull, except, to Children, and Childish-gazers: they may now be much more worthy; seeing the life of Speech being added unto them, may make them Teachers and Remembrancers of profitable things.¹⁷

Wither's preference of (his own) words to (borrowed) pictures infuses the whole volume of *The Collection of Emblemes*, and exhibits his consistent pedagogical approach to

¹⁶ Michelle O'Callaghan, "Wither, George (1588–1667)," in *Oxford Dictionary of National Biography* (online 2004, this version: May 29, 2014), 7, accessed September 2, 2019, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29804>. This assumption is corroborated by the strong links of the de Passe family to England. As Michael Bath sums up, although Crispijn, the father resided in the Netherlands, his two sons worked in England, Simon and William producing royal portraits between 1612 and 22, and Crispijn Junior making illustrations for the 1624 edition of Sidney's *Arcadia* (Bath, *Speaking Pictures*, 116).

¹⁷ Wither, "To the Reader", in *A Collection of Emblemes*, sig. A1v–A2r.

emblems, where the “puppet-play” of the *pictura* is a necessary stepping-stone towards higher understanding.¹⁸ His poetic, prose and structural additions to the Rollenhagen-Passe emblems and prose exhibit not only his ambition to excel as an author of emblems but also his honest drive to teach, which is recognized by even modern, rather scoffing critics of Wither’s poetry. Joan Grundy in 1969 as well as John Manning in 2000 echo the widespread assumption that his poetic-aesthetic achievement was meagre and he is only to be read for the journalistic value included in his works.¹⁹ Wither’s strong autobiographical tendency, his long digressions about himself, together with the overall generosity and personal feelings expressed in his works contributed to his partial rehabilitation by Charles Lamb and the Romantics as “a man of feeling”;²⁰ however, even in more lenient contemporary discussions of Wither’s life and works, scholars tend to focus on his pastoral poetry, his political views or struggles with the stationers, his imprisonments,²¹ and not on what Wither has to say about his age’s main concepts on men and women’s roles.

¹⁸ For more on how childplay and hobby-horses feature in his pedagogical attitude, see Pikli, *Shakespeare’s Hobby-Horse*, 241–42. Wither’s contribution to the theory of emblems, his arbitrarily or consciously re-shuffled order of the Rollenhagen-de Passe originals, and the role of Fortuna in his emblem book have been discussed by several scholars, from Michael Bath, John Manning, Ilya Veldman (mentioned earlier) to Mason Tung, Peter Daly, Carmen Ripollés, and Pierre Le Duff (Mason Tung, “Two Research Notes on Rollenhagen’s Emblems,” *Emblematika* 21 (2014): 361–80; Carmen Ripollés, “By Meere Chance: Fortune’s Role in George Wither’s A Collection of Emblemes,” *Emblematika* 16 (2008): 103–32; Peter M. Daly, “The Arbitrariness of George Wither’s Emblems: A Reconsideration,” in Michael Bath and Daniel Russell, eds., *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and its Contexts* (New York: AMS Press, 1999), 201–34; Pierre Le Duff, “Emblemes, Ancient and Moderne’: George Wither’s *Collection of Emblemes* (1635) as an Epitome of a Changing Mode of Literary Expression,” *XVII–XVIII: Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 76 (2019), <https://doi.org/10.4000/1718.2894>. However, so far only Carmen Ripollés mentioned gender aspects in relation to Wither’s book.

¹⁹ Joan Grundy claims that the “genuine poet” in him was “stifled by the moral reformer and religious maniac”, he thought “his duty was to teach” but only “the early satires have a rough vitality that keeps them interesting even when their poetic value is slight” (Grundy, *The Spenserian Poets*, 161); concluding that “it is bad poetry but quite good journalism” (Ibid., 175). Manning also considers Wither’s emblem poetry mediocre: “To call them verses is kind, because they read in many places like rhyming prose” (Manning, *The Emblem*, 103).

²⁰ Grundy, *The Spenserian Poets*, 179.

²¹ See David Norbrook, “Levelling Poetry: George Wither and the English Revolution, 1642–1649,” *English Literary Renaissance* 21, no. 2 (1991): 217–56; Michelle O’Callaghan, *The ‘Shepherds Nation’: Jacobean Spenserians and early Stuart Political Culture 1612–1625* (Oxford: Clarendon Press, 2000). See also Pritchard on Wither’s imprisonment (Alan Pritchard, “Abuses Stript and Whipt and Wither’s Imprisonment,” *The Review of English Studies* 14, no. 56 [1963]: 337–45).

Significantly, Wither exhibited a personal interest in the female voice and representation from the start of his career, not only in his “official” second published work *Epithalamia, or, Nuptiall Poems* (1612), written to celebrate Princess Elizabeth’s marriage to Frederick, the Elector Palatine, but also as a freely chosen subject. As Michelle O’Callaghan summarizes, in the pastoral poems of *Fidelia* (1615), “Wither’s rational and vocal *Fidelia* makes his female-voiced complaint a distinctive contribution to the genre.”²² In addition, his highly popular *Abuses Strippt and Whipt*, the most common female vice, Inconstancy is satirized with the caveat that women are not the only and first ones to be blamed: only twelve lines concern women, then Wither moves on to castigate men’s inconstancy for several pages. In addition, he dedicated his *Abuses*—among numerous other dedicatees—to Lady Mary Wroth, who was the niece of Mary and Philip Sidney, one of the most (in)famous aristocratic woman with literary ambitions in the age. As Anikó Oroszlán sums up, she not only appeared in two masques of Ben Jonson (*The Masque of Blackness*, 1605, *The Masque of Beauty*, 1608), but Jonson also dedicated *The Alchemist* to her, and she was praised by George Chapman and others as well. Her sonnet cycle, *Pamphilia to Amanthus*, circulating in manuscript after 1613, played with reversed gender roles, with a strong focus on the female viewpoint, and, quite uniquely among female authors, Wroth mostly wrote on secular themes.²³ This empathy towards women appears to remain a strong undercurrent in his works, which might have been occasioned by his late but presumably happy marriage to Elizabeth Emerson of South Lambert in the early 1630s. According to John Aubrey, she was “was a great witte and would write in verse, too.”²⁴

Besides his empathy towards the female sex, Wither often fashions himself as a “plain speaker” in his works, and this is also emphasized in his emblem book additions. In *Abuses*, he warned the reader, “do not looke for Spencers or Daniels well-composed numbers; or the deepe conceits of now-florishing Iohnson. Say, Tis honest plaine matter, and there’s much as I expect.” He expressly wanted to say the naked truth not dressed in “fained Allegories” or “darke riddles”,²⁵ and the same attitude is detectable in his authorial

²² O’Callaghan, “George Wither,” 3.

²³ Anikó Oroszlán, “Női szerzők, szerzőnők és női irodalom a kora újkorban,” in *Az angol irodalom története* 2, 75.

²⁴ John Aubrey, *Brief Lives* (2.306), as quoted in O’Callaghan, “George Wither,” 7. I intend to write a longer article in the future on ‘Inconstancy’ in Wither’s works, and how it is represented in his re-fashioning of emblem tradition in his emblem book, also commenting on connections to Mary Wroth, to his wife and a potential female target audience.

²⁵ George Wither, *Abuses Strippt, and Whipt, Or Satirical Essaies, Divided into two Bookes: Also the Scourge. Epigrams*. (London: printed by G. Eld for Francis Burton, 1613), octavo.

paratext to his emblems, as we could see. However, this ambition is accompanied and countered by other, more elitist ones. As Huston Diehl pointed out, English emblem writers “frequently define emblematic images as memorials and remembrances and describe the process of reading emblems as an act of recollection”, both P.S. (Paradin’s translator) and Wither’s hoping that their emblems may be “Teachers and remembrancers of profitable things”, “help the Memory” and “bring [...] into remembrance” significant truths, thus the emblem image “assisteth memory.”²⁶ Indeed the tidy format of 4x50 emblems imagined as a building, and the clear page layout (without marginalia) help memory, while the lottery ensures playfulness, not serious “divination” but “moral pastime.”²⁷ As Wither explains, ordinary people may take it seriously, royalty is exempted from any lot which does not please them, and noble readers might apply it not to themselves but to their enemies if they draw something unfavourable. The lottery as a game may have also functioned as appealing to a potential female readership,²⁸ and it is noteworthy that the dedicatees of the four books/sides of the “building” expressly include female members of the royal family as well:

In this Hope, I have placed on the Fore-Front (or before the First Booke of these Emblems) a Ioint-Inscription to the King and Queenes most excellent Maiestie.

Upon the Right-Side-Front of this Building (or before the Second Booke) One Inscription to the most hopefull Prince, Charles, Prince of Wales; And, another to his deere Brother, Iames, Duke of Yorke, &c.

On the other Side-Front, (or before the Third Booke) One Inscription to the gracious Princesse, Frances Dutchesse-Dowager of Richmond and Lenox; And, another to her most noble Nephew, Iames Duke of Lenox, &c.

On the Fourth Front of our Square, (Or before the Fourth Booke) One Inscription to the right Honourable Philip Earle of Pembroke and Montgomery, &c. And another to the right Honourable, Henry Earle of Holland, &c. (“Writ of Prevention...”, no sig.)

²⁶ Huston Diehl, “Graven Images: Protestant Emblem Books in England,” *Renaissance Quarterly* 39, no. 1 (1986): 56–7.

²⁷ Wither, *A Collection of Emblemes*, sig., A2v. The only known precedent for such a lottery is the Jesuit emblem book Jan David’s *Veredicus Christianus*, published by Plantin in Antwerp. According to Bath, Wither knew about this precedent (Bath, *Speaking Pictures*, 123).

²⁸ See Jane Farnsworth, “‘An *equal*, and a mutuall flame’: George Wither’s *A Collection of Emblemes* 1635 and Caroline Court Culture,” in Bath and Russell, *Deviceful Settings*, 93–4.

Although the expensive folio volume in 1635 did not enjoy later full reprints, a curious afterlife witnesses to the popularity of Wither's emblem poems with readers. The first 1684 octavo edition of *Delights for the Ingenious In above Fifty Select & Choice Emblems, Divine and Moral, Ancient and Modern*, which contained only a quarter of Wither's book (without his name), complete with a lottery but replacing de Passe's refined engravings with cruder woodcuts, suiting the new taste of the times, was reprinted twice more in the 18th century. Interestingly, it preserved all the 30-line poems to the selected emblems, many of which focused on women, like the "Non te sed nummos." Edward Collier's painting *Still Life with a Volume of Wither's Emblemes* (1696) also suggests that Wither's popularity was far from over at the end of the seventeenth century, besides the allusion to the genre of the emblem book as an object of meditation. Collier's depiction of the folio volume is inaccurate in the sense that the two open pages (the title page and Wither's portrait) never formed opposing leaves; however, the painter's inclusion of the book confirms the significance of George Wither as poet and emblem author.

REPRESENTING WOMEN IN EMBLEMS

Even a cursory glance at emblem books confirms that women in pictures and emblem verses were represented positively only in an allegorical and idealized form, and a greater number of emblems depicted them in a negative light, with a normative, morally prescriptive intention. For instance, beautiful women represented Prudenzia and Tragedia in the highly influential emblem book, Cesare Ripa's *Iconologia*, as analyzed by György Szőnyi.²⁹ Similarly, Wither shows Temperance, Constant Faith and Hope as clothed or partially naked women, adhering to such traditional concepts. The major printed English emblem books before Wither's, Geoffrey Whitney's (1586), Perrière-Thomas Combe's (1593/1614), and Henry Peacham's (1612) also preferred either allegorical depictions or if a woman appeared not as a Virtue, Queen, Lady or Goddess, the normative content became evident. Therefore, common women were usually praised only as 'virtuous wives': Whitney's "Uxoriarum virtutes", dedicated to "To my sister, M.D. Colley", shows the typical shared attributes of silenced tongue, "stay-at-home" tortoise, a praise of modesty and honesty, and care for the husband's goods,³⁰ similarly to a 1591 edition of Alciato in Leiden, and to Combe's free adaptation of the French Claude Perrière's *Le Theatre de bon engins* (1536, with "naked" emblems), in his *The Theater of fine deuices containing an hundred morall emblems*, of which a partial copy exists from 1593 and a complete one

²⁹ Szőnyi, *Pictura & Scriptura*, 68–9.

³⁰ Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (Leyden, 1586), sig. M3r.

from 1614.³¹ Perrière-Combe's emblem book is especially misogynistic, and women are only mentioned three times, always in an unfavourable light:

(Emblem II)

By which is shewne, as we may plaine perceiue
That wine and women wisest folke deceiue.

(Emblem XVIII)

This picture here doth liuely represent
The beauties that may best make women proud;
First by the Tortesse at her feete is meant,
She must not gad, but learne at home to shrowd;
Her finger to her lip is upward bent,
To signifie she should not be too lowd:
The key doth note, she must haue care to guide
The goods her husband doth with pain prouide.

(Emblem XXXVII)

A woman is of such a kind,
That nothing can content her mind.

Who so a ship would vndertake to store,
And furnish her with all that she doth lacke:
He needs to haue his purse well lin'd before,
And shall find worke enough to hold him tacke.
Yet women are as chargeable, or more,
Who still are wanting one or other knacke:
So that who would be troubled all his life,
May bost be troubled with a ship or wife.

Women appeared in a negative or normative light as allegorical figures as well: most famously Fortuna (or Occasion) as a strumpet, Envy as a "hideous hagge"³² and common women as symbolic of fickleness, whoredom or a general danger to men, on account of their unstoppable tongues and loose sexual morals. For instance, the idea of the "leaky vessel" became part of popular discourse: a barrel spouting liquid from many holes stood for the babbling tongue and, as a corollary, it often became symptomatic of the untrustworthy nature of "a whorish woman." Its emblematic origin is the "Hac illac perfluo" em-

³¹ The undated and incomplete copy in Glasgow was identified as the first print edition by Peter Daly in 1986 and in Silcox's edition. For quotes, I use the 1614 edition as it appears in *EEBO*.

³² Whitney, *A Choice of Emblemes*, 94, based on Alciato's "Invidia".

blem of Claude Paradin's *Devises heroiques* (1551), but it also appears in Wither ("Hac atque illac perfluit", Book 4, Illustr. XXXVIII), although the latter only devotes eight lines (out of 30) to the misogynistic idea, and "the tatter's tongue" explicitly refers to a "he", according to the original Plutarchan/Terentian idea of the leaky vessel and the babbling tongue in general, preserved in the textual parts of Paradin and his English translator's (P.S.) 1591 version.³³ Crispijn van de Passe's detailed picture, on the other hand, enhances the misogynistic potential: he shows gossip women in the background, a wreath hanging at the corner of the roof of the house (probably also suggesting tittle-tattle), and on the left-hand side a poorer neighbourhood is seen, potentially housing brothels, while a woman is squatting and exposing her knees and legs by lifting up her skirt (probably, a whore). Interestingly, the concept of the "leaky vessel" as an emblem of immoderate female tongues and sexuality became a commonplace in public theatre,³⁴ so Wither both echoes and downplays his age's contempt of women, so evident in de Passe's picture and other contemporary sources. Consequently, even when echoing tradition, Wither appears to have a very individual say in matters of gendered prejudices.

His empathy towards women becomes even more evident in other instances, the above mentioned "Non te sed nummos" combines warning and understanding already in the motto: "Thy Seeming-Lover, false will be / And love thy Money, more than Thee", whereas the text cautions both men and women against marrying only for "flesh", "honours", "pleasures" or "wealth." Wither emphasizes how important it is to take this good advice to heart, both in the lottery poem related to this emblem and in the closing lines of the 30-line poem: "let this Emblem be thy Counciller / For, I have said my mind, which, if thou slight / Goe, and repent it, on thy wedding night."³⁵ The lottery poem is not indicated with an 'M' or 'W', which would make it exclusive to either sex,³⁶ and the intended

³³ P. S., *The Heroicall Devises of M. Claudius Paradin, Canon of Beauieu* (London, 1591), 186–87, octavo. Whitney also uses this emblem in "Frustra" (Whitney, *A Choice of Emblemes*, 12), though he sticks to the original mythological/Humanistic interpretation of the female Danaids filling a leaky barrel being a symbol of babbling, not keeping secrets, and of "those that covet still", that is, the ingratiate.

³⁴ See, for instance, Gail Kern Paster, "Leaky Vessels: The Incontinent Women of City Comedy," in *The Body Embarrassed: Drama and the Discipline of Shame in Early Modern England* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), 23–63.

³⁵ Wither, *A Collection of Emblemes*, book 2, ill. 21. For a more detailed reading of this emblem and its relation to Shakespeare's *The Winter's Tale* and female sexuality, see Pikli, *Shakespeare's Hobby-Horse*, 187–88, 243–44.

³⁶ Lottery poem 21, in Wither, *A Collection of Emblemes*, sig. R4r. Wither says in his "instruction manual" to the lottery: "If the Letter *M* be placed before the allotted number; then, that Lot is proper only to a Man; if *W*. stand before it, it is proper onely to a Woman." This instructions are repeated in a rephrased form in the 1684 *Delights*, too. (Ibid., no sig.).

audience is a general 'us/you': "This Lot may make us all suspect, / The some wrong object you affect [...] And, may more happy make your Fate, / If counsel be not come too late." This emblem must have been a popular one, since it was also included in the 50-emblem selection, *Delights for the Ingenious...* in 1684, mentioned above. Interestingly, while de Passe's elegant engraving, depicting a typically Dutch interior and early 17th-century clothing was replaced by a new image, showing a typically late 17th-century English interior and clothing complete with a male wig, the intention of the image did not change: the erotic flirting gesture of the man ("horsing foot on foot"), the purse placed in the woman's lap and her falling for the male lover remained evident, counterpointing Wither's empathy in the textual part of the emblem.

In terms of male-female relationship, Wither often stresses equal and mutual responsibilities: in "Amore mutuo", a sort of "answer-emblem" to "Non te sed nummos", an elegantly dressed man and a woman are shown with torches of equal length in their hands, which frame a heart in the upper part of the picture.³⁷ The same rhetorical question ("What may the reason be, that, when Desire [...]") introduces the 30-line long poem, which we see in "Non te sed nummos" ("What may the reason be, so many wed [...]"), and the conclusion is the shared responsibility of man and woman to make "an equall, and a mutuall flame" out of desire's fickle kindling. Similarly, in "Manus manam lavat" (Book 3, Illustr. XXVIII) the conclusion is that "Where Lovers fitly matched be, / In mutuall duties, they agree." Tangentially, vices like fickleness also become shared responsibility, even if iconographic-emblematic tradition depicts it visually as a woman standing on a globe in "Non sceptro sed plectro ducitur" (Book 1, Illustr. VII) and "Varium et mutabile semper" (Book 4, Illustr. XXIII). The latter is scathing in its reproach of men, and exhibits a very personal attitude to emblem tradition at the beginning of the 30-line poem:

Although my Fortunes were, in some things, bad,
I never in my life, experience had
Of an inconstant woman: Wherefore then,
Should I condemne the Females, more than men?

The corresponding lottery poem, which is clearly marked with an 'M', further stresses male responsibility:

³⁷ Ibid., book 3, ill. 44. Peter Daly first pointed out that Wither's re-ordering the Rollenhagen-de Passe emblems is far from arbitrary ("The Arbitrariness of George Wither's Emblems: A Reconsideration"), and my research corroborates the presence of several mini-sequences or a certain intended interaction between emblems in his book.

You have delighted much, of late,
 Gainst Womens fickleness, to prate;
 As if this frailety you did find,
 Entail'd, alone, on Womankind:
 But, in your selfe, ther's now and then,
 Great proofes, of wav'ring minds, in men:
 Then, judge not faults which are unknown,
 But, rather learne to mende thy owne.³⁸

Finally, the emblem "Puerio castigo viros" (Book 2, Illustr. XXXI) clearly witnesses to Wither's conscious refashioning of emblem tradition: while the original emblem intends to call attention to the birch rod and women as banes of puerile and adult men, Wither rewrites this gendered content completely. Although the first quatrain repeats the traditional message, the second quatrain turns directly to "Ladies", and confirms that the author is a friend to them. The following lines give a stern warning to men against becoming "froward Husbands", in clear opposition to the widespread popular discourses blaming "froward women" in marriage;³⁹ in addition, it emphasizes the responsibility of men in being stubborn or froward, thus inviting punishment in the form of the birch or unkind women. Finally, a general praise of women follows, and the final couplet associates women and honey in the traditional ambivalent concept of the *pharmakon*, being potentially medicine or poison, according to the circumstances:

These, are the great'st Afflictions, most men have,
 Ev'n from their Nursing-cradle, to their Grave:
 Yet, both so needfull are, I cannot see,
 How either of them, may well spared bee.
 The Rod is that, which, most our Child-hood feares;
 And, seemes the great'st Affliction that it beares:
 That, which to Man-hood, is a plague, as common
 (And, more unsufferable) is a Woman.
 Yet, blush not Ladies; neither frowne, I pray,
 That, thus of Women, I presume to say;
 Nor, number mee, as yet, among your foes;
 For, I am more your friend, then you suppose:
 Nor smile ye Men, as if, from hence, ye had

³⁸ Ibid., sig. Mm4.

³⁹ See, for instance, Natália Pikli, "Across Cultures: Shakespeare and the Carnavalesque Shrew," *European Journal of English Studies* 14, no. 3 (2010): 235–48.

An Argument, that Woman-kinde were bad.
The Birch, is blamelesse (yea, by nature, sweet,
And gentle) till, with stubborne Boyes, it meet:
But, then, it smarts. So, Women, will be kinde,
Untill, with froward Husbands, they are joyn'd:
And, then indeed (perhaps) like Birchen boughes,
(Which, else, had beene a trimming, to their House)
They, sometimes prove, sharpe whips, and Rods, to them,
That Wisdome, and Instruction doe contemne.
A Woman, was not given for Correction;
But, rather for a furtherance to Perfection:
A precious Balme of love, to cure Mans grieffe;
And, of his Pleasures, to become the chiefe.
If, therefore, she occasion any smart,
The blame, he merits, wholly, or in part:
For, like sweet Honey, she, good Stomackes, pleases;
But, paines the Body, subject to Diseases.

Interestingly, the corresponding lottery poem is indicated with an "M", and clearly reaffirms adult male responsibility, claiming that "unless thou prudent grow [...] a Woman shall thy torment be" instead of the birch rod, concluding that even in this case, "all the fault is only thine."⁴⁰ In contrast, the 30-line emblem poem addresses both sexes, as we have seen. Unfortunately, Wither never exhibits total consistency; nevertheless, his re-shaping of emblem tradition in his intricately complex book indicates a unique attitude to both emblem tradition and to general discourses on women in early modern England, which deserves further, more detailed, investigation.

⁴⁰ Wither, *A Collection of Emblemes*, sig. S1r.

THE POLISH BRETHREN'S ENCOUNTERS WITH JOHN DEE AND EDWARD KELLEY IN CRACOW

RAFAŁ T. PRINKE

John Dee was certainly one of the most intriguing figures in Elizabethan England's intellectual landscape. Active in such diverse fields as mathematics, geometry, astronomy, navigation, but also political theory, alchemy, practical magic, occult philosophy, and – most famously – conversations with angels via his medium Edward Kelley, Dee can certainly be perceived as an epitome of the late Renaissance polymath, perhaps even the last one of the kind. Unsurprisingly, the multidimensional scientist-magus was largely forgotten by Europe's cultural memory of the following centuries, with only a few isolated publications by committed enthusiasts.¹ The one that, contrary to the publisher's intent, proved to have an enormous influence on the occult revival in Victorian England and many strands of esotericism that it initiated, was the edition of a large part of Dee's magical diary by Meric Casaubon in 1659.² The historical importance of the English magus was rediscovered in the 1960s by Frances A. Yates,³ who later made him the key actor on the Central European political stage, pulling down thrones and elevating new monarchs, thus changing the whole course of the turbulent history leading to the Thirty Years War.⁴ Although that thesis, along with other claims propounded by Yates, was harshly criticised by scholars⁵ and is no longer accepted, the charisma of the Dame

¹ Thomas Smith, "Vita Joannis Dee," in Thomas Smith, ed., *Vitae quorundam eruditissimorum et illustrium virorum* (London: D. Mortier, 1707); James Orchard Halliwell, ed. *The Private Diary of Dr. John Dee and the catalogue of His Library of Manuscripts, from Original Manuscripts in the Ashmolean Museum at Oxford, and Trinity College Library, Cambridge* (London: The Camden Society, 1842); Charlotte Fell-Smith, *John Dee, 1527–1608* (London: Constable, 1909).

² Meric Casaubon, ed., *A True & Faithful Relation of What Passed for Many Yeers Between Dr. John Dee [...] and Some Spirits* (London: T. Garthwait, 1659); for a modern annotated edition see: Stephen Skinner, ed., *Dr. John Dee's Spiritual Diary (1583–1608): Being a Completely New & Reset Edition of a True & Faithful Relation of What Passed for many Yeers Between Dr. John Dee and Some Spirits: Being British Library Cotton Appendix MS XLVI, Parts I & II with Additional Material from Bodleian Ashmole MS 1790* (Singapore: Golden Hoard Press, 2011).

³ Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London: Routledge and Kegan Paul, 1964).

⁴ Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

⁵ See for example: R. J. W. Evans, "Review of The Rosicrucian Enlightenment by Frances Yates," *The Historical Journal* 16, no. 4 (1973): 865–68.

evoked new interest in Dee (as well as hermeticism in general) which bore fruit in several monographs and a large number of papers published since then.⁶ While the Dee scholarship accumulated, embracing wider and wider ranges of topics and discovering new sources, most of it was written from the English perspective. The obvious reason was that most authors did not have the perseverance and determination of R. J. W. Evans to overcome the language barriers and penetrate the veil of relevant Polish, Czech and Hungarian literature and sources, as testified by his exemplary monograph of Rudolf II.⁷ Thus the peregrinations of John Dee and Edward Kelley in Central Europe were necessarily treated quite briefly, mostly based on the diaries and without proper contextualisation or identification of all people and places recorded by the English Doctor. Even the key and extraordinary figures, such as Olbracht Łaski (1536–1604), are often skimmed over without broader discussion that would surely change the perspective.⁸

Meanwhile, the scholars of Central Europe developed their own interest in the visit of the two magi and investigated it from their angle. Even today, it may come as a surprise to the Dee specialists in England that the very first book-length scholarly monograph (of 293 pages) on the spiritual séances and their political context appeared in Poland as early as 1888.⁹ Its author, Alexander Kraushar (1843–1931), also published a two-volume monograph on Olbracht Łaski six years earlier (and an addendum volume in 1906), in which Dee and Kelley are also briefly discussed.¹⁰ A scholar of the next genera-

⁶ Just to give some examples of book-length publications: Peter A. French, *John Dee: The World of an Elizabethan Magus* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972); Nicholas H. Clulee, *John Dee's Natural Philosophy: Between Science and Religion* (London / New York: Routledge, 1988); Deborah E. Harkness, *John Dee's Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Stephen Clucas, ed., *John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought* (Dordrecht: Springer, 2006); Glyn Parry, *The Arch-conjurer of England: John Dee* (New Haven / London: Yale University Press, 2012).

⁷ R. J. W. Evans, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576–1612*, 2nd corr. ed. (Oxford: Oxford University Press [Clarendon Press], 1984).

⁸ It may be noted here that when Giordano Bruno came to England in 1583 (and then paid a much discussed visit to Oxford), he arrived there in the entourage of Łaski.

⁹ Alexander Kraushar, *Czary na dworze Batorego: Karta z dziejów mistycyzmu w XVI. wieku, jako przyczynek do charakterystyki króla Stefana* (Kraków: G. Gebethner, 1888); the book is adorned with beautiful imaginary portraits of Dee and Kelley (based on the crude woodblock images in Casaubon's volume) by the most prolific Polish nineteenth century illustrator Michał Elwiro Andriolli (1836–1893).

¹⁰ Alexander Kraushar, *Olbracht Łaski wojewoda sieradzki: Wizerunek historyczny na tle dziejów Polski XVI wieku*, 2 vols. (Warszawa-Kraków: Gebethner i Wolf / G. Gebethner, 1882); Alexander Kraushar, *Nowe przyczynki do dziejów żywota i spraw Olbrachta Łaskiego wojewody sieradzkiego (1533–1605)* (Kraków: G. Gebethner, 1906). Kraushar was also the author of a monograph on the Frankist Movement, which

tion, the classical philologist Ryszard Ganszyniec (Gansiniec, 1888–1958), conducted extensive research on crystalomancy, which included co-editing the so-called Prayerbook of King Vladislav,¹¹ and was concluded with his monograph on the topic, perhaps still the most complete ever written.¹² Needless to say, one of its chapters was dedicated to Dee and Kelley's practices, as was one in the book on the occult sciences in Renaissance Poland by the foremost Polish scholar of alchemy Roman Bugaj (1922–2009).¹³

Likewise, some Czech researchers contributed to the Central European view of Dee and Kelley's adventures in that part of the continent. Besides minor early articles and notices, the work of Ivan Sviták (1925–1994) is especially noteworthy. He was a notable Marxist philosopher and literary critic, forced to emigrate after 1968. While living in California, he wrote his *Rudolfínská trilogie* (1980–1989) on Dee, Kelley and the poet Jane Weston, Kelley's stepdaughter. The books were apparently written in English with full scholarly apparatus, but on his return to Prague in 1990 Sviták had them translated and privately printed without any references, which severely diminished their value.¹⁴ Another important publication in Czech appeared in 2010, authored by Petra Chourová. It was a book based on her thesis written under the auspices of the foremost historian of alchemy Vladimir Karpenko, in which she ably digested the Dee and Kelley literature in Czech and made numerous source findings of her own.¹⁵

All of the above mentioned books (and numerous smaller contributions) were written in Slavic languages and thus practically inaccessible to the international English-reading

remained fundamental for over a century and was only recently superseded by the work of Paweł Maciejko: Alexander Kraushar, *Frank i frankiści polscy 1726–1816: Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych i rękopiśmiennych*, 2 vols. (Kraków: G. Gebethner, 1895); Paweł Maciejko, *The Mixed Multitude: Jacob Frank and the Frankist Movement, 1755–1816* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011).

¹¹ Ludwik Bernacki, Ryszard Gansiniec, and Władysław Podlacha, eds., *Modlitewnik Władysława Warneńczyka w zbiorach Biblioteki Bodlejańskiej z uwzględnieniem zapisków Józefa Korzeniowskiego* (Lwów: Koło Związku Bibliotekarzy Polskich, 1928); for more recent research on it see: Benedek Láng, "Angels Around the Crystal: The Prayer Book of King Vladislav and the treasure hunts of Henry the Bohemian," *Aries* 5, no. 1 (2005): 1–32.

¹² Ryszard Gansiniec, "Krystalomancja," *Lud* 41, no. 1 (1954): 1–83.

¹³ Roman Bugaj, *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976).

¹⁴ Ivan Sviták, *Sir Edward Kelley: Český rytíř, 1555–1598*, trans. Miroslav Šubrt (Praha: self published, 1994); Ivan Sviták, *Kouzelník z Londýna: John Dee v Čechách, 1584–1589*, trans. Miroslav Šubrt (Praha: self published, 1994); Ivan Sviták, *Malostranská Sapfo: Opožděná recenze díla Elizabethy Johanny Westonové, 1582–1612*, trans. Miroslav Šubrt (Praha: self published, 1994).

¹⁵ Petra Chourová, *Alchymisté nebo šarlatáni? Edward Kelley a John Dee* (Praha: Libri, 2010).

scholarly community. They had to wait for the ground-breaking monograph on John Dee's occultism by György Szőnyi which appeared in 2004.¹⁶ The author studied in Warsaw under Lech Szczucki (1933–2019), a great authority on Polish Reformation and co-editor of the correspondence of András Dudith (1533–1589), and that was where he mastered the Polish language (which also gave him access to Czech literature). His very first published article was already devoted to John Dee and was written in Polish,¹⁷ but fortunately, he could also write excellent English and thus could get the Central European research on Dee (both that of his predecessors and his own) through to the Western colleagues. After the publication of his monograph, Szőnyi returned to various aspects of Dee several times in various papers, but essentially moved on to investigate other areas, such as the Book of Enoch.

Obviously, no scholarly pursuit can ever be exhausted. Discovering new sources indeed becomes more and more tedious and time-consuming, but there is always much space for new arguments and placing known facts in wider, unexpected contexts. Thus my own small contributions to the Dee and Kelley debate concentrated on identifying people and places mentioned or alluded to in the *Libri mysteriorum* when the two magi were on their way across Poland and during their sojourn in Cracow.¹⁸ In the present paper I propose to have a brief look at possible contacts between the two Englishmen and members (or at least ideas) of the religious community known as the Polish Brethren.

When John Dee and Edward Kelley, after a long and arduous journey finally arrived in Cracow in March of 1584, they found themselves in "one of the most tolerant cities in the Western Christian world [... where] political fragmentation, power and independence of the aristocracy, [...] and the profound influence of Erasmian humanism had made it a place of tolerance and religious coexistence [... with] the presence of Lutherans, Calvinists, Orthodox Christians, Antitrinitarians, Anabaptists, Jews and Muslims in a predominantly Catholic country."¹⁹ Indeed, throughout the sixteenth century numerous religious dissenters from all over Europe found refuge in the Polish capital where they could freely

¹⁶ György Szőnyi, *John Dee's Occultism: Magical Exaltation Through Powerful Signs*, SUNY Series in Western Esoteric Traditions (Albany, NY: State University of New York Press, 2004).

¹⁷ György Endre Szőnyi, "John Dee i jego związki ze Środkową Europą," *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 25 (1980): 99–111.

¹⁸ Rafał T. Prinke, "John Dee i Edward Kelley w Wielkopolsce (1583–1584): Epizod "magicznej" podróży," *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* no. 29 (2009): 234–48; Rafał T. Prinke and Kamila Follprecht, "John Dee and Edward Kelley in Cracow: Identifying the House of Enochian Revelations," *The Polish Journal of the Arts and Culture* no. 13 (2015): 119–36.

¹⁹ Giorgio Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy: Francesco Pucci's Heresy in Sixteenth-century Europe*, Brill's Studies in Intellectual History 246 (Leiden / Boston: Brill, 2015), 96.

discuss and disseminate their ideas. Unending debates on matters of religion, held both in Cracow and in many other Polish cities, as well as a network of correspondence that provided an influx of opinions from outside the country, created a veritable melting pot of radical religious ideas. As the Calvinist faith was gaining popularity among Polish nobility, one faction of it was converted to antitrinitarianism and eventually detached from their mother church to form a new one that came to be known as the Polish Brethren (even though they usually called themselves simply Christians).²⁰ The new denomination formally established itself in 1556, when Piotr of Goniądz (c. 1530–1573), a former Catholic priest and then a Calvinist pastor, publicly questioned the existence of the Holy Trinity at a dissident synod and proclaimed radical unitarianism. Their doctrine evolved through internal debates and only reached the final form in the *Racovian Catechism* published in 1602. One of the key moments in its development was the arrival of the Italian antitrinitarian Faustus Socinus (Fausto Sozzini, 1539–1604), who settled down in Cracow in 1579 and helped greatly to introduce theological order to the often chaotic and internally contradictory teachings of the Polish Brethren, hence sometimes also called Socinians (although Socinus became their de-facto leader, he never formally joined the community, as he refused to be re-baptised). The church survived the Counter-Reformation but was eventually banned by the Polish Parliament in 1658 and its members had to leave the country.

The teachings of the Polish Brethren embraced not only theological questions, sometimes quite involved and far-reaching, but also matters related to political and social life (which were likewise deduced from the Holy Scripture). They were mostly stark pacifists, proudly displaying wooden swords instead of the traditional Polish sabre, postulated equality of all men and women (some freed their serfs, while women were allowed to study and preach), and also developed a network of elementary schools.

John Dee's records do not mention any meetings that he had in Cracow with religious dissenters (except for Francesco Pucci, more about whom below). Quite the contrary, a year later (in April 1585), at the instigation of the angels, Dee re-converted to the Roman Catholic faith, having made confession to and received the communion from

²⁰ There is a large body of scholarship on the Polish Brethren and editions of their texts in Polish by such eminent authors as Karol Grycz-Śmiłowski, Ludwik Chmaj, Janusz Tazbir, Lech Szczucki and many others. For a good introduction in English, set in the context of other radical reformatory developments across Europe, see George Huntston Williams, *The Radical Reformation* (Philadelphia: The Westminster Press, 1962). An older but quite detailed and still useful general history of Socinianism is: Earl Morse Wilbur, *A History of Unitarianism: Socinianism and Its Antecedents* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1945).

Hannibal Rosselli (1525–1593) at the church of the Bernardines.²¹ Kelley did the same at the Jesuit church (or so he claimed). But otherwise Dee was only interested in getting access to the kings, emperors, and powerful magnates, who would accept the divine message he received and change the fortunes of the whole world. Kelley, on the other hand, was always on the lookout for new sponsors (or rather victims) who could be duped and thus change his own fortunes. He seems to have mingled with the locals everywhere he went but only occasionally informed Dee about it. Even when they first arrived in Cracow and stayed in a lodging by a church outside the city walls for a week, before Dee rented a house in Szczepańska Street and moved there with his family, Kelley lingered on for another week before joining his master and companion. Just a little later there are also longer gaps between the scrying sessions, like that of a whole month between 25 April and 21 May, and occasional notes of Kelley's independent activities, such as his visit to Olbracht Łaski at the Franciscan monastery on 24 June, where he had a vision afterwards reported to Dee. So he may have had some contacts with the Polish Brethren abiding in the city and frequenting the taverns to discuss theological questions. Witnessing such debates would certainly provide Kelley with excellent new material which could then be revealed to Dee by the "angels."

And indeed, there is a short passage in the *Libri Mysteriorum* which suggests it was actually what happened. On 8 June, after another gap of almost two weeks, Kelley expressed his penitence for dealing with evil spirits, who even advised him to leave Dee secretly nine or ten days earlier (i.e. during those two weeks). He swore solemnly, to Dee's rejoicing, that he would renounce those activities altogether and perhaps would write a book on "the manifold and horrible doctrine of theirs, whereby they [the 'wicked spirits'] would have persuaded him":

... That Jesus was not God.

... That no prayer ought to be made to Jesus.

... That there is no sin.

... That mans soul doth go from one body, to another childe quickening or animation.

... That as many men and women as are now, have always been: That is, so many humane bodies, and humane souls, neither more nor lesse, as are now, have always been.

²¹ Early in his life Dee not only supported the Catholic theological interpretations (as already pointed out by: Clulee, *John Dee's Natural Philosophy*, 34), but was actually ordained a Catholic priest, as recently discovered by: Parry, *The Arch-conjuror of England*, 28–9. Hannibal Rosselli was a professor at the Cracow University and the author of a multivolume extended commentary on the Hermetic texts *Pimander* and *Asclepios*: Jan Czerkawski, "Hannibal Rosselli jako przedstawiciel hermetyzmu filozoficznego w Polsce," *Roczniki Filozoficzne* 15, no. 1 (1967): 119–40; Wiesław Murawiec, "Hannibal Rosselli – profesor Akademii Krakowskiej i autor 'Pymandra'," *Folia Historica Cracoviensia* 1 (1989): 33–53.

... That the generation of mankind from Adam and Eve, is not an History, but a writing which hath another sense.

... No Holy Ghost they acknowledged.

... They would not suffer him to pray to Jesus Christ; but would rebuke him, saying, that he robbed God of his honour, etc.²²

In his reworking of Dee's diaries, Edward Fenton observed briefly that "these heresies echo the rationalist teachings of Faustus Socinus [... who] denied the divinity of Jesus and the transmission of the original sin."²³ This is partly true, but with the stress on "echo", as besides these two tenets (and also assuming that "no sin" means "no original sin", rather than sin in general), the others listed by Dee do not reflect the beliefs of Socinus. He was a radical unitarian, of course, but accepted the Holy Ghost (interpreted as the power of God) and, most importantly, affirmed the necessity of praying to Jesus (so his stance was that of adorationism). Incidentally, on 14 May, at his residence in Pawlikowice (some twenty kilometers from the centre of Cracow), Socinus held a debate with the nonadorationist Christian Francken (1550–1611) on the topic "de honore Christi."²⁴ Francken, a former Jesuit, was a teacher at the Polish Brethren school in Chmielnik, but soon excommunicated by the fraternity, he left Poland for Transylvania, where the unitarian teachings of Ferenc Dávid (c. 1510–1579) and Jacob Palaeologus (c. 1520–1586) embraced non-adorationism. Right after the debate with Socinus, he had his theses immediately published in Cracow.²⁵ A lengthy refutation of Francken's heresies by Jakub Górski, a professor at the University Cracow, appeared in the same year and made the provincial of the Jesuits appeal to king Stefan Batory to intervene. The royal edict ordered the printer to

²² Casaubon, *A True & Faithful Relation*, 164; Skinner, *Dr. John Dee's Spiritual Diary*, 328; Edward Fenton, ed., *The Diaries of John Dee* (Charlbury, Oxfordshire: Day Books, 1998), 128–29.

²³ Fenton, *The Diaries of John Dee*, 136n18.

²⁴ Faustus Socinus and Christian Francken, *Disputatio inter Faustum Socinum Senensem, & Christianum Franken, de honore Christi: id est, utrum Christus, cum ipse perfectissima ratione Deus non sit, religiosa tamen adoratione colendus sit nec ne: habita 14 Martii Anno 1584. in aula Christophori Paulicovii* (Irenopoli [Amsterdam], 1688).

²⁵ Christian Francken, "Praecipuarum enumeratio causarum, cur Christiani cum in multis religionis doctrinis mobiles sint et varii, in Trinitatis tamen retinendo dogmate sint constantissimi [Cracoviae: Aleksy Rodecki, 1584]," in Lech Szczucki, ed., *W kręgu myślicieli heretyckich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 256–65. On Francken see Lech Szczucki, "Christian Francken," *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 8 (1963): 39–76; Mario Biagioni, "Christian Francken e la crisi intellettuale della Riforma," in Biagioni, ed., *Christian Francken: Opere a stampa* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014), 3–150.

be imprisoned and the book burnt.²⁶ Although it is not certain if it was indeed publically burnt (which would have been the first such case in Poland), the book is extremely rare and only two copies are known to exist: one at the University Library in Wrocław and the other in the British Library. The latter may actually have belonged to John Dee, as he noted in 1592, already back in England, that he “exhibited to the Archbishop of Canterbury two books of blasphemy against Christ and the Holy Ghost [... one of which] was Christian Franken, printed anno 1585, in Poland.”²⁷ It was in fact printed in 1584, but the year does not appear on the title page, so Dee stated it from memory. Actually, we know that he owned (or at least knew) the book before 9 July 1587, when Francesco Pucci brought Christian Franken to Třeboň. The terse note in the diary states that Franken, according to Pucci, “had now recanted his wicked book against Christ: whereof I was glad.”²⁸ It is not clear from the wording, whether Dee had met Francken in Cracow and perhaps received the book from him personally, but it seems doubtful.

Returning to the Francken-Socinus debate “de honore Christi”, if we notice that it was held during the above mentioned one month gap in the scrying sessions and that the last assertion of Kelley’s evil spirits recorded by Dee refers to “the honour of God”, the correlation becomes even more meaningful. The possibility that Kelley (or even Dee) actually witnessed the debate cannot be ruled out, but it is likewise possible that he heard about the nonadorationist stance from members of a more radical wing of the Polish Brethren, such as the followers of Szymon Budny (1530–1593), who preached firmly against the adoration of Jesus. Budny also produced for the Brethren a new translation of the Bible from original Hebrew and Greek (the so-called Bible of Nieświerz, published in 1572), with a highly critical attitude to everything that did not look rational (e.g. he modified all references used by other Christians to prove the divinity of Jesus, treating their earlier renderings as mistranslations), so the statement about the generation of mankind from Adam and Eve not being history may well derive from Budny’s circles.

The most surprising, however, are the two statements clearly referring to the concept of reincarnation, decidedly alien to the Polish Brethren or any other Christian denomination, as far as we know. Thus the only surroundings where such unheard of heresies may have been discussed would have been a closed circle of extremely radical thinkers, informally speculating on the possibility of and rational basis for the doctrine of transmigration of souls (known to them from ancient pagan authors like Pythagoras, Vergil or

²⁶ Henryk Merczyng, “Domniemanie pierwsza w Polsce książką spalona przez kate. (Racyonalista Chrystyan Francken i jego działalność w Polsce za Batorego),” *Przegląd Historyczny* 16, no. 2 (1913): 187–99.

²⁷ Halliwell, *The Private Diary of Dr. John Dee*, 42; Fenton, *The Diaries of John Dee*, 257.

²⁸ Fenton, *The Diaries of John Dee*, 229.

the Hermetica). And it seems that Kelley may have had an opportunity to enter such an informal circle.

When John Dee was preparing for leaving England and going with Olbracht Łaski to Poland, his former mentee Sir Philip Sidney (1554–1586) suggested he could stay in Cracow at the house of Paweł Pernus (d. 1599/1600), where the great poet lodged during his brief visit to the city at the invitation of Marcin Leśniowski (1548–1593) ten years earlier.²⁹ Pernus was a wealthy patrician, who studied in Heidelberg and owned perhaps the largest library in Cracow. He inherited the collections of his father Walerian (d. 1568), humanist and Hebraist, and his wife's uncle Jost Ludwik Decjusz (d. 1545), diplomat, historian, and economical writer. Although eventually Dee and Kelley rented another house, they were in contact with Pernus throughout their stay, as witnessed by several mentions in Dee's diaries. One of those mentions suggests that Kelley was in even closer relations with Pernus, as he corresponded with Łaski (who was away from Cracow) through his intermediation, independently of Dee. On 19 April 1584, he confessed to his master that "he had written to my Lord (by Pernus) that he took our teachers to be deceivers, and wicked, and no good creatures of God."³⁰ Thus he certainly frequented the house of Pernus in Floriańska Street (now number 11). On the other side of the same street, only slightly to the right, there was a very large four-storey house (now number 16) which belonged to Prospero Provana (d. 20 September 1584), a very rich merchant and banker, who converted to Calvinism and became a friend and patron of Antitrinitarians, Anabaptists and all other sorts of free-thinkers and religious dissenters. In his spacious house, he hosted many religious refugees from Italy, including Faustus Socinus and Francesco Pucci. The former lived there before February 1583 and then again from March 1586, but between those dates visited the city frequently, coming from Pawlikowice to participate in religious debates (held in Provana's house) or arrange for his writings to be printed.³¹ Pucci became Provana's resident at the end of 1583 and in March 1584 (when Dee and Kelley arrived) informed his brother in Italy that he was very friendly received.³² Christian Francken also arrived in Cracow in 1583 and it is more than likely that he likewise took advantage of Provana's hospitality.

²⁹ Rafał T. Prinke, "Mit o kandydaturze Sir Philipa Sidneya (1554–1586) do tronu Rzeczypospolitej i okoliczności jego wizyty w Polsce," *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* 33 (2016): 85–114.

³⁰ Casaubon, *A True & Faithful Relation*, 91; Skinner, *Dr. John Dee's Spiritual Diary*, 252–53; Fenton, *The Diaries of John Dee*, 119.

³¹ Socinus was certainly in Cracow in July and August 1584, and then from mid-September to mid-February; see the chronology of his life in: Ludwik Chmaj, ed., *Faust Socyn: Listy*, vol. 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959), 344.

³² Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy*, 98.

We do not know if Paweł Pernus frequented the informal discussions of the bunch of heretics in the house next door, but for a well-educated man with a large library and keen mind it must have been intellectually attractive to listen to (and perhaps participate in) the unending debates and quarrels that certainly went on among the numerous residents of Provana's house. In a closed circle like that, in strictly private circumstances, even such otherwise horrifying religious concepts as metempsychosis may have been deliberated. Edward Kelley, always eager to make new acquaintances and exercise his keen intellect, must have learned about the "horrible doctrines", which included those of Socinus, Francken, the Polish Brethren, and even reincarnation of souls, from the religious free-thinkers abiding at Provana's house rather than the "wicked spirits", as he told Dee.

Thus it now seems pretty certain that Kelley had contacts with the Polish Brethren and other religious extremists in Cracow, and that he then used some of their ideas to manipulate Dee. But were Socinians also aware of the two English magi and their dealings with angels going on in Cracow? Here we are on a much better-documented ground, as there is a long letter written on 8 January 1586 from Cracow by Faustus Socinus himself to Mateusz Radecki (Radecius, 1540–1612), a member of the radical wing of the Polish Brethren and an ardent nonadorationist from Gdańsk, in a short fragment of which he relates what he knows about the two Englishmen and their relations with Pucci.³³

Francesco Pucci (1543–1597), already mentioned several times above, was another religious dissident and adventurer, wandering around Europe from London to Poland. He knew Socinus from Basel, where they held a public debate in 1577 (also in print), which they continued in Cracow in the autumn of 1584. Pucci did not share antitrinitarian views with most Italian reformers of the time, but preached other heretical ideas, chiliastic and Pelagian, which in turn were not acceptable to Socinus or the Polish Brethren.³⁴

It is not clear when Edward Kelley and then John Dee first met Pucci. The earliest mention in Dee's records comes from a note in his copy of Magini's *Ephemerides* (Bodleian Library, MS Ashmole 488) dated 12 July 1585, which the English Doctor received from Pucci (perhaps via Kelley), concerning astrological advice to the Polish wife of a Florentine named Montelupi.³⁵ She was certainly Urszula (1551–1586), a daughter of Wojciech Baza, a doctor of medicine and patrician. Her husband, Sebastian Montelupi (d. 1600), was like-

³³ Faustus Socinus, *Ad amicos Epistolae in quibus variae de rebus divinis questiones expediuntur* (Raków: Sternacius, 1618), 72–172; for the Polish translation see: Chmaj, *Faust Socyn: Listy*.

³⁴ For more on Pucci in English see the excellent monograph: Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy*.

³⁵ Evans, *Rudolf II and His World*, 224n6.

wise a patrician and a great friend of both Provana and Pucci.³⁶ Because the *Libri Mysteriorum* records for the whole preceding month are missing, Pucci's acquaintance with Dee may have started some weeks earlier, while Kelley presumably met him through Pernus soon after their first arrival in Cracow (as argued above).³⁷ Later the same month or at the beginning of August (records are missing until 6 August, when they were already in Prague) they allowed Pucci to participate in the séances of communication with angels and then went to Bohemia together. The final result of the companionship was rather unexpected for both Dee and Pucci. The latter was first convinced by the "angels" to convert back to Roman Catholicism (as were Dee and Kelley earlier in Cracow) and seeing in Dee the expected God's messenger from his own millenarian visions, he reported upon their activities to the papal nuncio Filippo Sega (1537–1596), hoping to find in him a promotor of the "angelic" message coming through Kelley and interpreted by Dee. But it did not happen. Quite to the contrary, the nuncio was not only unimpressed, but decided they were dealing with diabolic magic and spreading heresy, and eventually, the two Englishmen were expelled from the Czech Kingdom by the order of Emperor Rudolf II.

Still before leaving Cracow for good, Pucci informed Socinus about the remarkable Englishmen and the spiritual workings they were engaged in, which Socinus in turn related to Radecki:

While Pucci was thus awaiting the coming of Elijah, hoping that he would also get his share in that divine legation, as his book likewise clearly indicates, he met by some accident two Englishmen, who either accompanied or followed palatine Łaski, returning home from England. One of them is a physician, the other one was a magician for some time. Both belong to the adherents of the Papist religion and claim that they have been chosen to carry out the reformation of the Christian world, soon to be begun by God. They boast of having visions (as they call them) of God's angels and holding conversations with them, or actually only one of the two, namely that one who earlier dealt with magic and practiced communion with evil spirits, sees and hears all that, as he claims himself, and informs his companion. That other one diligently notes down and transcribes everything. Pucci joined those two men as their companion when they were leaving here for Prague. He could not be prevented from taking that step by austere and forceful admonishments, which his friends – especially myself – offered to him abundantly. Almost immediately after arriving in Prague, he became a Papist. [...] He wrote lengthy letters to his friends – especially to me – informing about his, as he said, return to the bosom of the Catholic and Holy Church of God and claim-

³⁶ Rita Mazzei, *La trama nascosta: Storie di mercanti e altro secoli XVI–XVII* (Viterbo: Sette Città, 2005), 207–9.

³⁷ Caravale states that their first meeting took place "in the spring of 1585" but does not give a precise source reference: Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy*, 102.

ing that he did that on account of the words of admonition and encouragement, unmistakably directed unto him by one of those God's angels, who usually answer the questions of those companions of his.³⁸

This brief relation generally reflects the lengthy report on Dee and Kelley which Pucci wrote for the nuncio Filippo Segna in 1577, discovered and published by Giorgio Caravale.³⁹ It is clear from it that he sincerely believed in the angelic messages, especially when the spirits (or rather Kelley) indicated that he was chosen by God to accomplish the true Reformation of his visions within the Catholic Church, not outside it. Pucci was trying to defend the two magi and their "actions" but the nuncio remained unconvinced. The report also contains one chronological detail of interest to us here, where Pucci states that after he met Dee for the first time, he "did not get to know him well, as they were soon called to Prague", and only when the two magi returned to Cracow, he began to "visit him and consult him more often."⁴⁰ Because Dee and Kelley went to Prague and returned twice, the first acquaintance with Dee must have taken place either in late November or early December 1584 (when they came back for only about a month but Dee's records for this period are missing) or perhaps even before 1 August of the same year, when they left for Prague for the first time. In any case, they must have met at least over half a year (or possibly even a year) earlier than was assumed by scholars before Caravale's discovery.

Summing up, it seems certain that Edward Kelley had some contacts with the Polish Brethren and other heretical thinkers (even secret believers in reincarnation) in Cracow and that he communicated their ideas to Dee as those of "wicked spirits", constructing another one of his many traps to manipulate the credulous Doctor. Also some Polish Brethren, including Faustus Socinus himself, were aware of the presence of the English magi in the city and the nature of their activities. However, unlike Francesco Pucci, they did not express particular interest in the "angelic messages", treating them as evil or at least false, especially since Dee and Kelley were perceived by them as Papists.

³⁸ Socinus, *Ad amicos Epistolae*, 110–11; Chmaj, *Faust Socyn: Listy*, 261–62.

³⁹ Giorgio Caravale, "Autobiografia di un visionario: John Dee e Edward Kelley nel racconto di Francesco Pucci," *Bruniana & Campanelliana* 17, no. 2 (2011): 473–90; Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy*, 100–12, 231–35.

⁴⁰ Caravale, *The Italian Reformation Outside Italy*, 104.

AGRIPPA'S MAGICAL PIETY AND THE INSUFFICIENCY OF THE REVELATION

NOEL PUTNIK

In his discussion on the main traits of John Dee's theology, György E. Szőnyi writes that "it centered on Dee's deep admiration for the work of Creation and its Maker."¹ He further points out that the English Doctor "never seems to have been shaken in his belief that man was privileged to become finally a partner of God, sharing his knowledge and his creative energies." Szőnyi's analysis of Dee's magical beliefs and practices, as well as of his theological convictions, focuses on the notion of exaltation, which can be understood as a sort of spiritual ascension in the specific intellectual and cultural context of Renaissance humanism. However, the very idea of exaltation as developed by John Dee appears to be highly ambiguous in terms of Christian ethics: while deeply grounded in piety and religious enthusiasm, it bears clear Pelagian and theurgic marks from the viewpoint of mainstream Christian theology, Catholic and Protestant alike.²

Within this conceptual framework, Szőnyi discusses the emergence of a peculiar type of esoterically-minded humanists, who tended to propagate "a new, universalist Christian church, which aimed at a position above and beyond the rivalling denominations."³ Religious syncretism and, in Dee's time, the so-called interconfessionalism were among the principal distinctive features of this type of humanists. Amid a great variety of such scholars, Szőnyi pays a closer attention to several notable predecessors of John Dee, including Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cornelius Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, and Francesco Giorgi.

Among these, Szőnyi devotes a considerable part of his analysis to Agrippa, John Dee's great role model, whose work and thought show some striking similarities to Dee's. For instance, Agrippa's *magia naturalis* links theological magic with the new, rising, natural sciences; he discusses the angelic languages at great length and accepts the higher

¹ György E. Szőnyi, *John Dee's Occultism: Magical Exaltation Through Powerful Signs* (New York: State University of New York Press, 2004), 217.

² *Ibid.*, 270–80. "John Dee's intentions in his magical operations [...] were entirely pious", he remarks. "[H]e was striving toward a mystical union with God" (*Ibid.*, 270). This was recognized even by Dee's fierce critic Meric Casaubon. However, Casaubon added that Dee's only error had been "that he mistook false lying Spirits for Angels of Light, the Divil of Hell for the God of Heaven" (*Ibid.*, 275).

³ *Ibid.*, 227.

intelligences or *daemones* as necessary intermediaries in magical operation; he views theological or invocational magic as the highest type of magic; his philosophical thought is deeply pervaded by the idea of exaltation and spiritual rebirth.⁴ What strikes the reader in Szőnyi's comparison between Agrippa and Dee is his conclusion that both were gravely hindered by the problem of *discretio spirituum*, as foreshadowed by the example of the arch-gnostic Simon Magus.⁵ Just like the archetypal narrative of Simon Magus, Agrippa's (and, subsequently, Dee's) thought "embraced the dangerous borderline between holy *exaltatio* and arrogant conceit. Agrippa's work, then, subverted itself."⁶ I intend to revisit this old problem and use Szőnyi's argument as a starting point for my own reconsideration of the relationship between magic and Christian piety in Agrippa. *Mutatis mutandis*, the results of my analysis could be applied to John Dee and some other Renaissance seekers of *exaltatio* as well.

THE AGRIPPAN QUESTION

In addition to the old interpretive dilemma concerning Cornelius Agrippa's "skepticism" versus his "credulity", a more recent divergence in scholarship is based on the widespread perception of a sharp division between magic and Christian piety as the two pillars of Agrippa's thought. Some scholars choose to approach him primarily as a theoretician of magic, even though his works abound in theological thinking.⁷ Conversely, others tend to view Agrippa in more religious (that is, Christian) terms, with the tendency to downplay the esoteric component of his thought. This current of scholarship often puts significant emphasis on Agrippa's role as a humanist opposed to the social and doctrinal misdoings and moral degeneration of the Roman Church.⁸ The former are inclined to see Agrippa's magical doctrines, to use D. P. Walker's words, as "obviously incompatible with

⁴ Ibid., 110–31. For more on this idea in Agrippa see my works *The Pious Impiety of Agrippa's Magic: Two Conflicting Notions of Ascension in the Works of Cornelius Agrippa* (Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010) and "Agrippa's Cosmic Ladder: Building a World with Words in the *De Occulta Philosophia*," in Peter J. Forshaw, ed., *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism* (Leiden: Brill, 2016), 81–102.

⁵ Szőnyi, *John Dee's Occultism*, 130–31.

⁶ Ibid., 131.

⁷ Much in tune with D. P. Walker, this is how Agrippa has been viewed by scholars such as Michael E. Keefer, Frank L. Borchardt, and Szőnyi himself.

⁸ Paola Zambelli, Vittoria Perrone Compagni, and Marc van der Poel are the important present-day advocates of this approach.

Christianity",⁹ which is certainly not a novelty in scholarship. The latter, however, appear to be moving toward a curious "Christianization" of the German occultist, which is a relatively new development. Such a dichotomy is due to a good reason: the problem has always been how to relate these two facets of Agrippa's thought, his openly heterodox magical beliefs and his seemingly orthodox creed. In a world of inherited cultural paradigms and doctrinal compartments there could be no such thing as a "pious Christian magician." It appears that the image of Simon Magus, looming menacingly behind any such idea, set the ultimate criteria for distinguishing piety from impiety in the large part of the Western cultural and religious consciousness.¹⁰ From various points of view, the "pious Christian magician" remains a contested notion. What might strike one in this oxymoron are not the common opposites of "Christian" and "magical", but rather the plurality of meanings that could be ascribed to the seemingly self-explanatory adjective "pious."

Thus, a more detailed examination of Agrippa's views on the true nature of piety might shed some additional light on this murky area of the intermingled modes of spirituality. It could also provide a more nuanced insight into Agrippa's understanding (or various *registers* of understanding) of categories such as "magical", "demonic", "orthodox", or, for that matter, "Christian" itself.¹¹

As already mentioned, the hypotheses and scholarly positions concerning the "Agrippan question" are often based on – or at least heavily influenced by – the underlying assumption of *mutual exclusiveness* between the intellectual paradigms in question. In other words, they operate with the clearly distinct categories of "(Neo)Platonic", "Hermetic", "magical" (that is, "pagan" or "unorthodox") versus "Christian" and "orthodox." In their extreme, they presume a sharp incompatibility or even irreconcilable enmity between the spiritual traditions indicated or implied by these labels.

However, the apodictic claims of incompatibility appear to be insufficient to fully account for syncretists like Agrippa, who – contrary to Georgios Gemistos Plethon, for instance – cherished fervent Christian convictions and did not even consider fully replacing

⁹ D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic From Ficino to Campanella* (London: The Warburg Institute, 1958), 85.

¹⁰ One of the best expressions of this attitude is Michael Keefer's influential essay "Agrippa's Dilemma: Hermetic 'Rebirth' and the Ambivalences of *De vanitate* and *De occulta philosophia*," *Renaissance Quarterly* 41, no. 4 (1991): 614–53.

¹¹ One might call to mind the exceptionally useful analytical concept of "micro-Christendoms" introduced by Peter Brown, *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 13–7, 355–379. It inspires possible new ways of conceptualizing various "Christianities" or "Christian identities" in Agrippa's time.

them with “something better.”¹² Should one be content with the bare conclusion that Agrippa was a victim of grave illusions concerning the prospects of his attempted synthesis? In the perspective of religious pluralism and hybrid identities that marked the era of Renaissance humanism, the answer is certainly no. When speaking of Christian Neoplatonists, Christian Hermetists, Christian Kabbalists and the like, the problem boils down to a simple but daunting question: What is it that makes one experience what I term “the insufficiency of the revelation?”¹³ In other words, what makes one’s religious experience “worn-out”, devoid of its necessary *mysterium tremendum*? Finally, what is it that makes one feel entitled to or capable of “enriching” it?¹⁴ And how far can one go in this process of enriching and still consider oneself a true adherent to the same creed?

CONTESTED NOTIONS OF PIETY

As is well known, Agrippa’s pivotal work on magic, the *De occulta philosophia*, abounds in references to the Bible and the great theologians of the early and medieval Church.¹⁵ One of the most frequently cited Church authorities is the Apostle Paul. Among numerous references to him, one merits particular attention: “Therefore those who are more religiously instructed do not undertake even the smallest work without divine invocation, as the Doctor of Nations commands in Colossians saying: *Whatever you shall do in word*

¹² On Plethon’s call for the abandonment of Christianity and return to the Greek Olympian gods, interpreted through Zoroastrianism as a sort of new universal religion, see Niketas Siniossoglou, *Radical Platonism in Byzantium: Illumination and Utopia in Gemistos Plethon* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 163–326.

¹³ As opposed to any other notion or tradition of divine revelation, the term “revelation” used here refers strictly to Christ’s theophany as narrated in the New Testament.

¹⁴ Two striking examples can illustrate my point. In his small treatise titled *Dehortatio gentilis theologiae* (A Dissuasion Against Pagan Theology) Agrippa speaks about cleaning up the pagan literature until it fits into Christian learning so that it can “enrich the Church of God” (*ecclesiam Dei locupletare*); quoted and translated by Marc van der Poel, *Cornelius Agrippa, the Humanist Theologian and his Declamations* (Leiden: Brill, 1997), 25. The second example: in his famous Kabbalistic conclusions Pico della Mirandola ascertains that “no science offers greater assurance of Christ’s divinity than magic and the cabala” (*Nulla est scientia, quae nos magis certificet de diuinitate Christi, quam Magia & Cabala*); quoted and translated by Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1972), 16.

¹⁵ On Agrippa’s frequent use and re-contextualizing of scriptural authorities see my work “To Be Born (Again) from God: Scriptural Obscurity as a Theological Way Out for Cornelius Agrippa,” in Lucie Doležalová, Jeff Rider, and Alessandro Zironi, eds., *Obscurity in Medieval Texts* (Krems: Medium Aevum Quotidianum, 2013), 145–56.

or deed, do all in the name of the Lord Jesus Christ giving thanks to God the Father through him."¹⁶

The problem with this seemingly orthodox reference to Paul is that it appears in a chapter instructing the reader how to prepare for practicing ritual magic! Agrippa apparently takes the Apostle's words literally and supports his own call for practicing a forbidden art with the strongest possible scriptural authority. How to interpret this and many similar passages in the *De occulta philosophia*? Is it possible that Agrippa was simply unaware of the attitude of mainstream theology toward ritual magic? Certainly not; in his time the German humanist was almost universally acclaimed for his knowledge and wide erudition.¹⁷ Moreover, assuming that cases like this can be explained away by "accusing" Agrippa of theological "cherry-picking" common to Renaissance eclectics would be an oversimplification. In my view, his occasional practice of re-contextualizing the scriptural sources should not be understood as an act of conscious intellectual "cheating", whereby the cautious reader would be lured into accepting Agrippa's unorthodox teachings just because they are replete with scriptural references. Instead, I suggest that behind such paradoxical statements lies a peculiar understanding of piety, which in some aspects matches the traditional Christian notion of piety, whereas in some others differs from it significantly. Most importantly, I argue that Agrippa regarded his own understanding of piety as profoundly *Christian* in the sense in which he must have understood that designation.

At least since Plato and his *Euthyphro*, there has been some recognition of the fact that piety is not a monolithic, readily definable category. Socrates' attempts to find a universally true definition lead to a loose conclusion that piety is a form of justice, but he fails to explain how exactly it differs from other forms of justice. On the other side, Socrates is not satisfied with Euthyphro's definition of piety as that which is pleasing to the gods, since the gods might disagree among themselves as to what is pleasing.¹⁸ Translated into modern terms, piety is a complex and flexible notion based on a number of cultural, societal, theological, and other concerns that change over time. A good example

¹⁶ Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, trans. James Freake, ed. Donald Tyson (St. Paul, MN: Llewellyn Publications, 2000), 450, italics in the translation mine. The reference is to Col. 3:17. For the original passage see Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, ed. Vittoria Perrone Compagni (Leiden: Brill, 1992), 409. Henceforth, for the sake of brevity, I will not provide the original texts in detail, but I will refer to their sources.

¹⁷ See, for instance, Charles G. Nauert Jr., *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought* (Urbana: University of Illinois Press, 1965), 1–8; 116–56.

¹⁸ *Euth.* 10a1–11b5, 11e2–1234, in Plato, *Euthyphro & Clitophon*, commentary and introd. Jacques A. Bailly (Newburyport, MA: Focus Publishing, 2003), 77–85, 89–97.

of its complexity is the phenomenon of sacred prostitution in the temple of Aphrodite in ancient Corinth. The worshippers of the goddess of love undoubtedly regarded their practice as pious, even though many traditional Christians would find it abominable or at least unacceptable.

In most general terms, piety can be construed as the observance of religion communally, in public (such as attending religious rites or going to pilgrimages), but this aspect of piety is to a large extent a cultural and societal category, having to do with social relations and ways of public representation. As an inner category, it can be understood as a strong personal conviction, devotedness, and adherence to a system of religious belief. As such, it is always articulated within a conceptual framework defined by the sacred scriptures of the given religion and their dominant interpretations. This inner aspect of piety has much more to do with theology, i.e. a body of doctrines pertaining to man's origin, position in this world, and relation to God, man's fall and final destiny, and so on. These doctrines then translate into personal convictions and modes of thought and behaviour that one deems appropriate and pleasing to God.

In this sense, the dominant Christian understanding of piety (which is commonly associated with humility) was decisively influenced by the Biblical account of man's fall, in which tasting the fruits from the tree of the knowledge of good and evil was directly equated to hubris and disobedience. The serpent persuaded the woman into eating the fruits of that tree by making a subtle point: "For God knows that when you eat from it your eyes will be opened, and you will be like God, knowing good and evil."¹⁹ The *eritis sicut dii* argument proved fatal for the mankind, but it also set the dominant tone of piety in Christianity: trying to become like God is simply impious, it is a repetition of the primeval sin.

However, the Hermetic understanding of piety does not contain such limitations. On the contrary, piety *is precisely defined* in terms of restoring one's divine nature and powers. In the *Pimander*, the first discourse of the *Corpus Hermeticum*, Hermes addresses his master in the following way: "You have taught me all things well, o mind, just as I wanted. But tell me again about *the way up*; tell me how it happens."²⁰ And Poemandres replies:

The form you used to have [i. e. the material body] vanishes. [...] The body's senses rise up and flow back to their particular sources, becoming separate parts and mingling again with the energies. [...] Thence the human being rushes up through the cosmic

¹⁹ Gen. 3:5 (The New International Version).

²⁰ Brian P. Copenhaver, ed. and trans., *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 5, italics mine. The original passage: *Corpus Hermeticum*, vols. 2, ed. A. D. Nock. trans. A.-J. Festugière (Paris: Société d'édition « *Les belles lettres* », 1945), 1:16.

framework ... and then, stripped of the effects of the cosmic framework, the human enters the region of the ogdoad; [...] Those present there rejoice together in his presence, and, having become like his companions, he also hears certain powers that exist beyond the ogdoadic region and hymn god with sweet voice. *They rise up to the father in order and surrender themselves to the powers, and, having become powers, they enter into god. This is the final good for those who have received knowledge: to be made god.*²¹

This passage, in which the human being is identified with the inner or essential man (stripped of the material body), reads almost as an inversion of the Biblical account of the fall. Man *is supposed* to gain the divine knowledge and the power that accompanies it; man is supposed to become like God. This is the core of the Hermetic idea of rebirth, which is explicitly identified with salvation: “[N]o one can be saved before being born again.”²²

This is precisely the mode of piety that Agrippa embraces, as clearly demonstrated by his numerous statements in the *De occulta philosophia*. It will suffice to mention two passages. In the first passage Agrippa characterizes the main goal of magic – exaltation – as *entirely pious*: “To conclude, nothing is more pleasant and acceptable to God than a man perfectly pious and truly religious, who so far excels other men as He is distant from the immortal gods. Therefore, we ought, being first purged, to offer and commend ourselves to divine piety and religion.”²³

In the second passage Agrippa defines faith as the only “instrument” by which one can approach God and obtain divine virtues, and he links it directly to magical *operatio*: “By faith man is made somewhat the same with the superior entities and enjoys the same power with them. [...] For faith is the root of all miracles, by which alone (as the Platonists testify) we approach God and obtain the divine protection and power.”²⁴

These two statements epitomize Agrippa’s understanding of piety and faith, which is evidently closer to the Hermetic than to the Christian conceptual framework. When measured against such a criterion, it is not surprising that Agrippa evaluates the spiritual advancement of the prophets and the apostles by their power to perform wonders.²⁵

²¹ Copenhaver, *Hermetica*, 5–6; *Corpus Hermeticum*, 1:16, italics in the translation mine.

²² Copenhaver, *Hermetica*, 49; *Corpus Hermeticum*, 2:200. Note also that, in stark contrast to Christian anthropological monism, the Hermetic notion of piety is informed by radical anthropological dualism.

²³ Agrippa, *Occult Philosophy*, 441; Agrippa, *De occulta philosophia*, 402–3. This is a direct reference to Apuleius, *De deo Socratis*, 20.

²⁴ Agrippa *Occult Philosophy*, 453; Agrippa, *De occulta philosophia*, 412–13.

²⁵ Agrippa, *Occult Philosophy*, 455; Agrippa, *De occulta philosophia*, 414.

In this context, the sharp opposition between Simon Magus and the apostle Peter, which Michael Keefer postulates as the main contradiction in Agrippa's synthesis, somewhat loses its momentum and becomes a question of the contested notions of piety.²⁶ This does not relieve Agrippa's thought of its basic tension, but it does diminish the "demonic" side of it, putting it into a more proper perspective: that of the Hermetic understanding of piety, faith, and religion in general. The same goes for D. P. Walker's characterization of Agrippa's magic as "demonic."²⁷ What is tacitly built into such assessment is the standard Christian notion of piety, which is taken as the sole criterion for discerning between various types of spiritual attitudes.

Although Agrippa undoubtedly cherished fervent Christian convictions, the fact that his "mode" of Christianity differed significantly from the mainstream raises the question: how exactly did Agrippa construe Christianity? And even more importantly: how did he understand *his own participation* in Christianity? In the following section I propose a hermeneutical model that might help us cope with this problem.

AN EXEGETICAL WAY OUT: TOWARD A TRIPARTITE INTERPRETATION OF CHRISTIANITY

When, following his successful series of public lectures on Reuchlin's *De verbo mirifico* in 1509, Agrippa was violently attacked by the Franciscan Jean Catilinet for being a "judaizing heretic", he replied with equal zeal in his *Expostulatio* [Complaint]: "But I am a Christian, and neither death nor life shall separate me from my faith in Christ, and I prefer the Christian doctors to all other scholars, and yet I do not despise the Jewish rabbis."²⁸

²⁶ See Keefer, "Agrippa's Dilemma," 645–50; see also Szőnyi, *John Dee's Occultism*, 128–31. Keefer's analysis of Agrippa's definition of the magician's soul as *anima stans et non cadens* (*De occulta philosophia* III, 44) led him to link it to the pseudo-Clementine *Recognitiones* (II, 7), in which Simon Magus is described as someone who wished himself to be called "the Standing One" (*cupidus Stantem nominari*). Since Simon's demonic reputation in Christianity is unquestionable, it taints Agrippa's doctrine of ascension with demonic intentions too. However, Keefer seems to be insufficiently aware of the context in which Agrippa uses this phrase: while he speaks of the upward movement of *ratio* toward *mens* (a process in which, at the very least, the physical body is ignored), pseudo-Clement explains the meaning of the name *Stans* by referring to Simon's physical body. In other words, Agrippa's anthropology is radically different from Simon's. On Agrippa's anthropology see my work "Operari per fidem: the Role of Faith in Agrippan Magic", in Fabrizio Conti, ed. *Civilizations of the Supernatural. Witchcraft, Ritual, and Religious Experience in Late Antique, Medieval, and Renaissance Traditions* (Budapest: Trivent Publishing, 2020), 287–312.

²⁷ Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, 96.

²⁸ Quoted by Van der Poel, *Agrippa, The Humanist Theologian*, 20; the original passage: Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, "Expostulatio cum Ioanne Catilineti super expositione libri Ioannis Capnionis de verbo mirifico," in *Opera* (Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1970), 2:494.

When in 1531 the Louvain theologians issued a formal condemnation of Agrippa's *De vanitate scientiarum*, the German humanist responded with two fiercely intoned polemical texts, the *Apologia adversus calumnias* [An apology against calumnies] and the *Quaerela super calumnia* [A complaint against calumnies].²⁹ Marc van der Poel adduces a number of Agrippa's statements from these two writings to demonstrate that he saw himself as a deeply devoted Catholic.³⁰ Among these statements one reads the following: "I shall show that I have never written as a doctrinal statement, nor believe or hold for true, anything that is the opposite of what the Catholic church affirms as doctrine, or believes, or feels, or holds for true."³¹ And further: "Yet my mind is always sincere and I profess to be a Catholic, and I believe that I have not indulged in the liberty granted by the declamation to such an extent that I have become an apostate of the orthodox faith."³²

To these declarations of orthodoxy one can add the entire Chapter 100 of the *De vanitate scientiarum*, titled *De Verbo Dei*, which conveys Agrippa's faith in the Holy Scriptures in the strongest possible terms, or the "apologetic" chapter nine of the third book of *De occulta philosophia*, which reads (perhaps with a little bit of humanist irony entwined) almost as the Apostles' Creed.³³

Here, time and again, one is faced with Agrippa's multilayered approach aimed at different parts of his target audience. As evident from his correspondence and other biographical details, the two main groups in Agrippa's target audience were his fellow humanists and the category Richard Kieckhefer conveniently terms "the clerical underworld", encompassing clerics in the broadest sense of that word (monks, friars, active and failed university students, etc.).³⁴ It would make sense to claim that Agrippa's more "orthodox" statements were intended for the sensitive ears of humanists such as Erasmus, whereas those more "magical" were aimed at the occult theoreticians and practitioners of all sorts (a literary thread in Agrippa's opus that later led to the appearance of the spurious Fourth Book of the *De occulta philosophia*). However, such a simplified conclusion would fail to account for the pains the author took to delineate and discuss his

²⁹ Van der Poel, *Agrippa, The Humanist Theologian*, 120–21.

³⁰ *Ibid.*, 133–40.

³¹ *Ibid.*, 134.

³² *Ibid.*, 135.

³³ Agrippa, *Occult Philosophy*, 465–66; Agrippa, *De occulta philosophia*, 422–23.

³⁴ See Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 151–56. Erasmus is the most famous example of the first group, Trithemius of the second. On Agrippa's potential readership see Van der Poel, *Agrippa, The Humanist Theologian*, 30–1, 225–26; Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 74–9, 89–92.

theological and anthropological views and convictions over the course of several decades. In my view, the works of Cornelius Agrippa reveal an author who was in a dire need to define his own position – not only to his readers, but to himself – in the tense atmosphere of religious changes and controversies, and of conflicting modes of spirituality, which marked the late fifteenth-century and early sixteenth-century Western Europe.

In Agrippa's time, as Charles Nauert points out, "the whole movement for church reform was amorphous and showed no clear distinction between fundamentally Catholic critics of church abuses and individuals who displayed significant deviations on matters of doctrine." According to him, this uncertainty rested "on inability to establish valid criteria for judging the position of individuals on the broad spectrum of early sixteenth-century religious belief."³⁵ However, there was at least one firm criterion for judging the position of the reform-minded individuals: that of their attitude towards the basic tenet of Christianity, the divine revelation of Jesus Christ. As already suggested, Agrippa and other Renaissance esotericists clearly differed from the more orthodox reformers by experiencing "the insufficiency" of the revelation. In stark contrast to the humanist *ad fontes* principle, they all found, in one way or another, that the *fontes* were not located only – or not even primarily – in Scripture, and that the wrongdoings of the schoolmen and clergy were not the cause but rather the consequence of the main problem. And the problem was, in their view, that the thread of "original" Christianity was almost lost and that, consequently, it had to be "reconstructed." This led Marsilio Ficino to postulate "a myth of a continuous esoteric tradition."³⁶ According to Ficino's macrohistorical narrative, "the revelation given to Moses supposedly included an esoteric interpretation which passed into cabala of the Jews and into the Hermetic literature of the Egyptians,"³⁷ and from there into Christianity and the philosophical mysticism of the Pythagoreans and the Platonists, respectively. It is clear from Agrippa's works that he regarded the *Corpus Hermeticum* as no less sacred than the Bible in the sense that it also conveyed a divine revelation. Moreover, he accepted Ficino's notion of Hermes Trismegistus as a divine prophet and, even not too emphatically, Lodovico Lazzarelli's identification of Poemandres with Christ himself.³⁸

³⁵ See Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 162–63.

³⁶ Charles G. Nauert, Jr., "Magic and Skepticism in Agrippa's Thought," *Journal of the History of Ideas* 18, no. 2 (1957): 167.

³⁷ *Ibid.*, 167.

³⁸ See Wouter Hanegraaff, "Better than Magic: Cornelius Agrippa and Lazzarellian Hermetism," *Magic, Ritual, and Witchcraft* 4, no. 1 (Summer, 2009): 1–25.

Agrippa's literary experience of the *prisca theologia*, acquired via Ficino and other authors, as well as his acceptance of this alternative, esoteric history of the revelation, formed the basis on which he interpreted his theological readings.³⁹ But why was the core doctrine of the New Testament – Christ's divine incarnation and resurrection – not enough for him in terms of theology? Consequently, what kind of a Christian and Catholic Agrippa believed himself to be and why did he feel the need to extend the scope of the revelation that lay in the very foundations of the Christian religion? It is indeed hard to imagine that a man of Agrippa's education and knowledge would not be the first to recognize himself as a plain heretic or apostate. However, nothing in his published writings (with the seeming exception of his famous retraction in the *De occulta philosophia*)⁴⁰ suggests that he saw himself as such.

I believe the answer to this puzzle lies in Agrippa's distinct understanding of Christianity. The only way for him to come to terms with his own heterodoxy and preserve the conviction of orthodoxy was to develop a polyvalent and nuanced view on Christianity, whereby he would embrace some of its aspects as genuine, and reject some others as corrupt, or at least bring them under suspicion as requiring to be reformed. With a necessary degree of simplification, I suggest a tripartite model that could account for Agrippa's paradoxical claims to orthodoxy.

My model is based on the hypothesis that Agrippa distinguished between three different levels, or aspects, of Christianity that might be provisionally termed *revelatory Christianity*, *doctrinal Christianity*, and *historical Christianity*. These are theoretical constructs that aim to offer an approximation of Agrippa's religious self-identification based on his publicly expressed attitudes. The advantage of this model is that it analytically fragments what is otherwise often taken as a self-explanatory term. These categories allow sorting out different aspects of Agrippa's religious reflection in his works, breaking away from the often evoked, unnuanced view of Christianity as a monolithic notion. Certainly, there are no sharp boundaries between the three categories as they overlap in many respects.

³⁹ Agrippa's "horizon of expectation" was aptly formulated by Wayne Shumaker in the following way: "Like many other scholars of the period, he tends to accept everything ancient as true and right" (Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissances*, 155).

⁴⁰ For the feeble basis of this retraction see Dario Gurashi, *In deifico speculo: Agrippa's Humanism* (Paderborn: Brill / Wilhelm Fink, 2021), xxxviii–ix.

REVELATORY CHRISTIANITY

In the broadest sense, revelatory Christianity implied in Agrippa's works encompasses all instances of direct divine revelation to man which are, from his viewpoint, unquestionable and not subject to ratiocination. Among these, Christ's revelation in the New Testament is admittedly the highest and the most recent theophany, but not the only one. According to Ficino's concept of *prisca theologia*, the chain of divine revelations reaches back to pre-Christian sages and mythical figures such as Plato, Pythagoras, Hermes, Zoroaster, and Moses. As the incarnated Logos, Christ is the consummation of all the preceding revelations, but he does not rescind them. On the contrary, in Agrippa's syncretistic vision, Christ's divine revelation only confirms and reaffirms them. How else could one understand Agrippa's call for the rehabilitation of magic?⁴¹ What could be the purpose of magic *after* Christ's revelatory and redemptory coming to this world? Thus, I suggest that, for Agrippa, revelatory Christianity is a meta-religious phenomenon whose various forms of manifestation emerge, develop, disappear, and then re-emerge over time. It can be compared to a number of doors left open for the mankind and leading to the divine, but not with each door open always and at the same time.

If we accept it as a peculiar mode of Agrippa's perception of Christianity, revelatory Christianity would amount to what is usually termed "Tradition" in the academic study of esotericism: it is "the idea that there exists an enduring tradition of superior wisdom, available to humanity since the earliest periods of history and kept alive through the ages, perhaps by a chain of divinely inspired sages or initiatory groups."⁴² That Agrippa views "true" Christianity in these terms is evident from his explicit differentiation between the secret, "esoteric" Christianity and its "exoteric" counterpart:

Christ also himself, while he lived on Earth, spoke after that manner and fashion that only the more intimate disciples should understand the mystery of the Word of God, but the other should perceive the parables only. [...] Therefore, it is not fit that those secrets which are amongst a few wise men, and communicated by mouth only, should

⁴¹ See, for instance, his letter to Trithemius dated April 8, 1510, in Agrippa, *Occult Philosophy*, liii; Agrippa, *De occulta philosophia*, 68.

⁴² Wouter J. Hanegraaff, ed., *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism* (Leiden / Boston: Brill, 2006), 1125–35, s.v. "Tradition" (authored by Hanegraaff himself). He also points to the basic paradox underlying the notion of Tradition, which pertains to Agrippa's view on Christianity too: "If the fundamental verities of Christianity had already been known before the birth of Christ, did this not undermine the uniqueness of the Christian revelation and perhaps even make it superfluous?"

be publicly written. Wherefore you will pardon me if I pass over in silence many and the chiefest secret mysteries of ceremonial magic.⁴³

In this important passage several crucial points emerge: (i) the idea that “true” Christianity is reserved for a chosen minority bound by initiatic silence;⁴⁴ (ii) the crucial role of oral transmission (*solo ore*), which somewhat devalues the Christian literary production including Holy Scripture; 3) finally, an explicit admission that the mystery of the Logos embraces ritual magic too.⁴⁵

Finally, revelatory Christianity is fundamentally based on the notion of direct personal revelation, or gnosis, as opposed to the rational knowledge of the divine.⁴⁶ This is also strongly implied in the Chapter 100 of the *De vanitate scientiarum*, which can be read as a sort of Agrippa’s manifesto of his religious self-identification. Although it is commonly regarded as a token of his adherence to Biblical humanism guided by the principle of *sola scriptura*, this chapter contains a passage that can be interpreted in the light of the Hermetic and Lazzarellian notions of revelation: “Now the truth and understanding of the Canonical Scripture depends only upon the authority of God revealing the same and it cannot be comprehended by any judgment of the senses, by the over-reaching reason, by any syllogism of demonstration, by any science, by any speculation, by any contemplation, or by any human force, but only *by faith in Jesus Christ poured out into the soul from God the Father*, by the Holy Ghost.”⁴⁷

The *infusion* of faith into one’s soul is an image that strongly corresponds to Agrippa’s notion of a direct personal revelation and makes one of the main constituents of what I term revelatory Christianity. Since it is not subject to any other agent than God himself, it cannot be delusional, corrupted, or misinterpreted. It is beyond all questions and

⁴³ Agrippa, *Occult philosophy*, 444; Agrippa, *De occulta philosophia*, 405–6.

⁴⁴ As for initiatic silence, it is openly mentioned as a requirement in Agrippa’s dedicatory letter to Trithemius, in which he speaks of a “secret key” to knowledge (*Epist.* III, 56, in Agrippa, *Opera*, 2:759–60) and in his master’s response, in which he advises Agrippa to “communicate vulgar things to vulgar friends, but higher and more arcane matters to higher and secret friends only” (*Epist.* I, 24, in Agrippa, *Opera*, 2:623).

⁴⁵ Note, for instance, Agrippa’s distinction between external and internal religion in *De occulta philosophia*, 409–12. He makes the same differentiation in the *De vanitate scientiarum*, chap. 60, where he extols “inwardness in religion” as opposed to “external ceremonies.” See Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 181–82.

⁴⁶ On Agrippa’s notion of gnosis and spiritual rebirth, which he adopted mainly from the *Corpus Hermeticum*, but partly also through Lazzarelli’s interpretation, see Hanegraaff, “Better than Magic,” 9–14.

⁴⁷ Henry Cornelius Agrippa, *The Vanity of Arts and Sciences* (London: J. C. for Samuel Speed, 1676), 350, italics in the translation mine, accessed April 29, 2022, <http://name.umdl.umich.edu/A26566.0001.001>. The original passage: *De vanitate scientiarum*, Ch. 100, in Agrippa, *Opera*, 2:299.

doubts; hence it is the genuine Christianity whose aspiring devotee Agrippa believes himself to be. Due to its nature, however, it is also the most evasive of the three aspects of Christianity since it is hardly possible to institutionalize an inner state of enlightenment and revelation. It lies entirely in the domain of *mens*, the highest part of the soul, which is directly linked to transcendence.⁴⁸

DOCTRINAL AND HISTORICAL CHRISTIANITY

In this framework, doctrinal Christianity can be understood as a historical attempt to codify the direct experience and knowledge of the revelation. Taken in its broadest sense, this aspect encompasses the entirety of Christian literary production ranging from the Holy Scriptures to the theological writings of Agrippa's own time, including various non-literary forms of expressing dogmatic thought such as orations and university lectures that were usually preserved in a written form.

However, in the process of codifying gnosis, parts of it are inevitably changed, misinterpreted, or simply lost. Thus, doctrinal Christianity preserves only bits and pieces of revelatory Christianity and it is the duty of a divinely inspired exegete to retrieve the inner core of the revelation from distortion. It is evident from Agrippa's writings that, for him, parts of doctrinal Christianity are *not* Christianity at all. Some are even directly opposed to the spirit of revelatory Christianity and of diabolical origin. How else should one understand Agrippa's fierce, poisonous attacks on scholastic theologians, those hated *theologistae* and *sophistae* who had "hijacked" the true, sacred theology (*sanctum theologiae nomen furto et rapina sibi temere usurpant*).⁴⁹ In his treatise *De triplici ratione cognoscendi Deum* Agrippa goes so far as to proclaim the Devil himself the father of scholastic theology.⁵⁰ Of course, it is his declamation *De vanitate scientiarum* that is the most well-known for its attacks on scholastic theology (particularly chapters 56–62). In chapter 97, Agrippa regards it as impious and in some of its aspects even heretical.⁵¹ His critique

⁴⁸ On Agrippa's differentiation of the human soul, which is mostly based on Plotinus, see Putnik, "Operari per fidem: the Role of Faith in Agrippan Magic," 289–98.

⁴⁹ Agrippa, *De triplici ratione cognoscendi Deum*, V, 18, in Vittoria Perrone Compagni, *Ermetismo e Cristianesimo in Agrippa. Il "De triplici ratione cognoscendi Deum"* (Firenze: Edizioni Polistampa 2005), 154.

⁵⁰ Compagni, *Ermetismo e Cristianesimo*, 160.

⁵¹ This is an important point since the scholastic theology of Thomas Aquinas was the standard of orthodoxy in Agrippa's time; see Frank Klaassen, *The Transformations of Magic. Illicit Learned Magic in the Later Middle Ages and Renaissance* (University Park, PA: Penn State University Press, 2013), 188: "Aquinas's corpus formed the core of moral theology in the sixteenth century and, even for humanists, was very much the standard by which orthodoxy was measured."

of the erroneous nature of man extends even to the key figures of the Old and New Testaments. Moses, David, the apostles, the evangelists, and the prophets were all men and in certain respects lacked the knowledge of the truth; in some instances they have been found out to be mendacious.⁵² Referring to Paul (Romans 3:4), Agrippa postulates a radically negative claim that “every human being is a liar” (*omnis homo mendax*).⁵³ Once the revelation reaches the realm of words, it appears to lose its purity and direct impact.

One could, thus, define doctrinal Christianity as a phenomenon based on human intellectual and literary production. As such, it is for Agrippa a legitimate field for debate and examination, a natural “playground” for the exercise of *ratio*, the middle part of the soul. Hence the importance of declamation, Agrippa’s favourite literary genre, which treats various “uncertainties of the revelation” in the spirit of open dialogue.⁵⁴ Agrippa seems to regard doctrinal Christianity as the realm of Socratic maieutics, in which the bits and pieces of revelatory Christianity should be unearthed in a dialectical process of free discussion and critical thinking. Thus, in somewhat simplified terms, it could be stated that revelatory Christianity mostly engages Agrippa the theurgist, whereas doctrinal Christianity occupies Agrippa the humanist.

Evidently, these nuances in Agrippa’s suggested view of Christianity raise the question of the relation between the two discussed modes. In other words, in which of the Christian literary works – and to what extent – Agrippa acknowledges the presence of gnosis? It is a complex question that requires a thorough analysis of Agrippa’s attitude towards each of the authors he refers to, and as such it surpasses the scope of this essay. Nevertheless, one thing is certain: as noted by Charles Nauert and Marc van der Poel, Agrippa’s treatment of his Christian sources is governed by the principle of *the temporal closeness* to the revelation for assessing the credibility of a given source.⁵⁵ In this sense, it is probably one of his main criteria for assessing the degree of gnosis present in a particular writing. However, regardless of this question, it is safe to conclude that, for Agrippa, doctrinal Christianity is *not* the proper subject of faith and cannot be unequivocally regarded as part of the eternal, genuine tradition of spiritual revelations.

⁵² Agrippa, “De vanitate scientiarum,” chap. 90, in Agrippa, *Opera*, 2:294.

⁵³ Agrippa, “De vanitate scientiarum,” chap. 59, in Agrippa, *Opera*, 2:109–10.

⁵⁴ Van der Poel, *Agrippa, the Humanist Theologian*, 264. Van der Poel’s masterful analysis of Agrippa’s complex position within the contested fields of scholasticism, Biblical and humanist theology, and Renaissance syncretism mostly pertains to what I term doctrinal Christianity.

⁵⁵ Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 128; Van der Poel, *Agrippa, the Humanist Theologian*, 85.

Of the three proposed modes, historical Christianity is admittedly the hardest to pinpoint as it evidently embraces the other two: both personal revelation and the codification of gnosis take place in certain points of time and are thus inevitably marked by historicity. However, what I have in mind is a plethora of historical phenomena and practices commonly labeled as Christian that Agrippa strongly disregarded, if not even openly abhorred, from the widespread practice of witch-hunt to various wrongdoings of the clergy. In a humanist vein, Agrippa attacks monks for hypocrisy, lack of morality, arrogance, and even the types of their robes. He attacks popes for their excessive political power and self-proclaimed ability to release souls from purgatory. He criticizes excessive devotion to images and relics (although he admits that Christ has performed many miracles through saints).⁵⁶ His biography is replete with instances of fierce fights with high-ranking clerics such as Claudius Salini and Nicolaus Savini.⁵⁷

To a large extent, Agrippa's violent anticlericalism is the result of historical circumstances, with the blossoming of humanist theology on the one side and the emergence of the Lutheran movement on the other. However, there seems to be another dimension of it: Agrippa's deep conviction that "true" Christianity is an inner, revelatory tradition not accessible to many. This is clearly reflected in his disregard for the external acts of worship: "Those carnal and external ceremonies are unable to bring men close to God, to whom nothing is acceptable except faith in Jesus Christ, with ardent imitation of Him in love, and firm hope of salvation and reward."⁵⁸ As Nauert points out, "[t]his doctrine, despite a superficial similarity, is not Lutheran justification by faith alone, but rather the stress on inwardness in religion. [...] As Agrippa sees it, perfect Christians require little or no externality in religion."⁵⁹ Again, what emerges here is the crucial opposition between "internal" and "external" Christianity, with the former being regarded as genuine, intrinsic, original, and the latter being termed "carnal", with all the implications this term carries in Agrippa's thought. One of the most important implications is Agrippa's dualistic anthropology of Neoplatonic and Hermetic provenance, his differentiation between internal and external man.⁶⁰ Each ontological level of human existence merits its own religion.

⁵⁶ For a detailed discussion on Agrippa's criticism of contemporary Christian institutions, customs, and practices see Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 174–82.

⁵⁷ *Ibid.*, 59–61.

⁵⁸ Agrippa, "De vanitate scientiarum," chap. 60, quoted by Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, 181.

⁵⁹ *Ibid.*, 181.

⁶⁰ See, for instance, Agrippa, *Occult Philosophy*, 579, 585; Agrippa, *De occulta philosophia*, 508, 514. On Agrippa's dualist anthropology see my work "Undressing the 'True Man': A Philological Look at Cornelius Agrippa's Anthropology," *Literary History – Journal of Literary Studies* 52, no. 172 (2020): 69–86.

To sum up, I suggest that much of what went under the label of Christianity in Agrippa's time fell far below the expectations he had for the pure revelatory tradition he thought he discovered. In other words, the kernel of gnosis he believed had been sparsely preserved in doctrinal Christianity was even more at risk in the social and institutional manifestations of the Christian religion. With this I arrive at the main conclusion suggested by my analysis of Agrippa's complex understanding of Christianity: he could regard himself as faithful, devout Christian insofar as he construed Christianity in a manner that more or less corresponded to the above-delineated model. If so, Cornelius Agrippa did not consider doctrinal and historical Christianity to be binding in any intrinsic way, in contrast to revelatory Christianity, which carried the living tradition of gnosis and was thus the one and only *fides Christiana*.

MIGUEL SERRANO'S DIPLOMATIC MISSION IN COMMUNIST YUGOSLAVIA⁶¹

NEMANJA RADULOVIĆ

Miguel Serrano (1917–2009)¹ has become the focus of scholarly research wider than Latin American literature studies in the last twenty years.² The research of his mythology of “esoteric Hitlerism” has contributed to a better understanding of the more hidden forms of modern occultism, political extremism, and popular culture. On the other hand, focused on the neo-Nazi aspect and English (or German) translations, researchers disregard his literary opus and Spanish originals, as well as the Latin American context. Elsewhere, I have striven to show the connection between his literary creation and the political and mythological sides of his opus.³

Serrano's stay in Yugoslavia has not been sufficiently covered in the research of his biography. It deserves more attention. It was a very fruitful stay with regard to his creative process. He wrote a number of articles, mostly for Chilean journals: on the occasions of the deaths of Hesse and Nehru; about Jung, the Dalai Lama, Rilke, Teilhard de Chardin,

⁶¹ The following people have helped in the process of the making of this paper in various ways: Mrs. Sabela P. Quintela, M. Serrano's widow; Dmitry Borisovich Zelentsov; Prof. Stanko Crnobrnja; the staff of the Diplomatic Archive of the Ministry of Foreign Affairs and the Historical Archives of Belgrade. The author wishes to extend his most heartfelt gratitude to them.

¹ It is customary to write both surnames in Hispanophone countries, which would in this case be Serrano Fernández, but Serrano used only this surname for his signature, which was drawn to the author's attention by Mrs. Quintela.

² Rüdiger Sünner, *Schwarze Sonne: Entfesselung und Missbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik* (Freiburg / Basel / Wien: Herder / Spektrum, 1999), 214–19; Nicholas Goodrick-Clarke, *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity* (New York / London: New York University Press, 2002), 173–92; Julian Strube, “Die Erfindung des esoterischen Nationalsozialismus im Zeichen der Schwarzen Sonne,” *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 20 (2012): 223–68; Julian Strube, *Vril: Eine okkulte Urkraft in Theosophie und Esoterischem Neonazismus* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 156–59; Arthur Versluis, “Savitri Devi, Miguel Serrano and the Global Phenomenon of Esoteric Hitlerism,” in Henrik Bohdan and Gordan Djurdjević, eds., *Occultism in Global Perspective* (Durham: Acumen, 2013), 121–33; Julian Strube, “Nazism and the Occult,” in Christopher Partridge, ed., *The Occult World* (Oxen / New York: Routledge, 2015), 336–47.

³ Nemanja Radulović, “Technology and Mythology in Miguel Serrano's Work,” *Misticizm i ezoterizm v mire tehnologij / Mysticism and Esotericism in the World of Technologies—8th Conference of ASEM-AIEM* (Saint-Petersburg: RHGA-AIEM, 2017), 82–93.

flying saucers, "the city of the Golem", Maya, etc. He published the books *The Serpent of Paradise* (1963, Spanish and English) and the famous *C. G. Jung and Herman Hesse: A Record of Two Friendships* (*El círculo hermético*, 1965; English translation 1966). He also finished *The Ultimate Flower* (published in 1969) in 1964. What can also be seen here is the diplomatic activity of a person who is politically more remembered by the latter neo-Nazi networking, how his estimations and analyses looked in the complex times of the Cold War. In his four-volume autobiography, Serrano says that he will not talk about his diplomatic service, with Yugoslavia as the only exception – a rather encompassing one; it speaks volumes of the importance which this stay had for Serrano himself.⁴

It was quite common for Latin American writers to serve in the diplomatic offices of their respective countries: Serrano, just like his countrymen Gabriela Mistral and Pablo Neruda, spent a greater part of his life in Chilean diplomatic service. He was an Ambassador to India (1953–1961), by which he remained deeply fascinated, to Yugoslavia (1962–1967), with simultaneous accreditation in Romania and Bulgaria, to Austria (1967–1971, with the simultaneous accreditation in the International Atomic Energy Commission and the United Nations Organization for Industrial Development ((UNUDI), both based in Vienna); the newly elected Allende dismissed him from service in 1971 after which he devoted himself to writing. Diplomatic service gave him an opportunity to meet Nehru, Indira Gandhi, and the Dalai Lama, with whom he established relationships closer than merely formal. It can be found in the literature that Serrano was Ambassador to Yugoslavia from 1962 to 1964, which is incorrect. He held the post until 1967; however, since 1965 he had been simultaneously accredited both in Sophia and Bucharest on a non-residential basis, thus the data on parallel accreditations misled the authors to think that he had changed the country of service that year.

The material from the Diplomatic Archive of the Ministry of Foreign Affairs, the Historical Archives of Belgrade, as well as Serrano's autobiography are used in this paper.⁵ The most encompassing biobibliographical overview was done by his widow Sabela Quintela.⁶

Serrano was the first Chilean Ambassador to Yugoslavia. Until then, this country had only had a chargé d'affaires and an honorary consul (an ambassador in Vienna had covered Yugoslavia too). It is evident that Chile aspired to secure a better relationship and Serrano was selected as a person of confidence for the task. Based on the material, it is clear that

⁴ Miguel Serrano, *Memorias de Él y yo* 4 vols. (Chile: Ediciones Mar del Plata, 1996–1999), 4:71–133.

⁵ I did not have a possibility to use the archives of the Chilean Ministry of Foreign Affairs, where Serrano's reports from Belgrade should be deposited.

⁶ Sabela P. Quintela, *Miguel Serrano: BioBibliografía* (Santiago: EB Libros, 2014); for the relevant Yugoslav period, see 93–105.

the post of an ambassador was no sinecure for Serrano because he was very active in his tasks. The Yugoslav side noticed from the very beginning that he wanted to improve the bilateral relations. It is stated in a confidential note that Serrano will be more cooperative than his predecessor.⁷ Serrano's stay in Yugoslavia coincided with the time of the formation of the Non-Aligned Movement. The first summit took place in Belgrade in 1961 with 25 members and three observers (at the very next summit in Cairo the number of the members almost doubled). Yugoslav president Josip Broz Tito (1892–1980) was the first general secretary (1961–1964). Moreover, the Cold War world was shaken by the Cuban Crisis in 1962, in particular the countries of South America. The founding of the Non-Aligned Movement is the necessary context for the understanding of Serrano's activity. Serrano was sent to Yugoslavia from another Non-Aligned country, India, where he had spent a long time and established good contacts with the top state officials. When the plea for an *agrément* was filed (January 9, 1962), the positive report of the Yugoslavs (January 10, 1962)⁸ emphasized that it was the first time that Chile was asking for an *agrément* for an ambassador. The telegram from Delhi highlighted that Serrano had already had some acquaintances among the Yugoslavs, such as the Chilean Christian democratic senator of Croatian origin Radomir Tomić, and he had also known some Yugoslav Ambassadors to India, Bogdan Crnobrnja and Gojko Nikoliš. He decided to ask for a villa instead of the apartment which he had occupied previously "because he has a whole museum of paintings and art objects in the apartment."⁹ First by ship from India and then by train from Genoa, Serrano arrived in Belgrade in the summer of 1962. He submitted his accreditives to Tito in his residence on the Adriatic islands of Brioni on August 13.¹⁰ In one of the notes he is described as "a friendly and open man, he approaches one with trust, but probably without an agenda."¹¹ However, Serrano did have an agenda. After the visit of the Yugoslav Minister of Foreign Affairs Koča Popović to the countries of Latin America, including Chile (1962), Serrano thought that it was time for Tito to pay a visit and he started working on putting that plan into action. He also highlighted to his hosts that connecting Chile to the "Non-Aligned world" was the only alternative for Latin America. According to his judgement, the USA was intensifying the pressure on the isolation of Cuba, which would bring about the strengthening of the "conservative and reac-

⁷ Operative letter of November 12, 1962 (DA MSP-PA 1962, fol. 17).

⁸ Plea for an *agrément* of January 9, 1962 (DA MSP-PA 1962, fol. 17).

⁹ Telegram of the Yugoslav Embassy from Delhi of April 13, 1962 (DA MSP-PA 1962, fol. 17).

¹⁰ Quintela, *Miguel Serrano*, 95.

¹¹ The talks of domestic representatives with the foreign ones in the FPRY, August 10, 1962 (DA MSP-PA fol. 17).

tionary forces”, while the Soviet Union was using “the tactlessness of the USA for an individual penetration” so that neither of the superpowers “affects favorably the process of emancipation.” Tito’s visit would “strengthen the course of independence and contribute to the affirmation of the disengaged policy in Latin America.”¹² It was noted in 1964 that he was interested in the conference of the Non-Aligned and that he was active about the participation of Chile in it.¹³

Quite expectedly, the Yugoslav side took these statements about the non-aligned favorably, although it is obvious that in some of the statements Serrano presented the situation in the light preferable to the host, e.g., that the Yugoslav press misrepresented the Chilean government as the right wing. There are also some specifically bilateral moments: e.g., whether Yugoslavia would support the Chilean UNESCO nomination. In a conversation with the state official Veljko Vlahović whom he had met at dinner organized by the secretary of the US Embassy (October 25, 1962), he said that Chile would support Cuba similar to Yugoslavia. It is noted that he spoke against the installation of the Soviet bases, but also against the intervention: Cuba should rely on Latin America. The following year he found that Cuba lost some of its prestige because it relied too heavily on one side, and not on Latin America.¹⁴ He shared with the hosts some of his views on eastern relations: in the Sino-Indian War (1962) he was on India’s side, deeming that the main goal of the Chinese was to rule Asia.¹⁵ He showed a pro-Indian attitude later on in conversations about the war in Vietnam. “He shows no concern regarding the potential US bombing of the nuclear plants in China, which would result in China being taken a few steps back as a great power.”¹⁶

When Serrano went to Chile in 1963, the information that he had submitted a positive report reached Yugoslavia; Tito had been qualified as “a great statesman of international repute, a man of peace and peaceful cooperation.” He also emphasized that he had better work conditions than in India, and that people were more open. Serrano’s report on

¹² The talks of domestic representatives with the foreign ones in the FPRY (DA MSP-PA fol. 17).

¹³ Meeting with J. Petrić (March 2, 1964) and D. Soldatić (April 6, 1964) (DA MSP-PA 1964, fol. 29).

¹⁴ Telegram of February 20, 1963 (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

¹⁵ The talks of domestic representatives with the foreign ones in the FPRY (October 25, 1962 – DA MSP-PA 1962, fol. 17). On Indian and Chinese relations also the note of June 10, 1964 (at lunch in honor of the Chilean Minister of Health Villegas) (DA MSP-PA 1964, fol. 29): “The Chinese have succeeded in eradicating Menon [...] they killed Nehru [...] The conflict with China broke him [...] Yet, the Chinese did not succeed. India remains unengaged. The Ambassador obviously has only respect and positive attitude for such a policy.”

¹⁶ Note on the conversation (June 29, 1966) (DA MSP-PA 1965, fol. 23).

Cuba, according to the opinion of the Ministry of Foreign Affairs of Yugoslavia, affected Chile's stand in the Security Council.¹⁷ However, the secretary of the Embassy in Santiago noted down his meeting with Radomir Tomić for whom the idea of Tito's visit was not clear. According to Tomić, the government was decidedly conservative and it did not care much for the visit, and President Alessandri was more oriented towards the block division of the world, thus Chile would not join the neutrality policy. They also had no special interest in foreign policy: They supported Cuba solely on the grounds of the personal trade interests of conservative landowners. Tomić mentioned that he had advised Serrano to think over the idea of the visit carefully, but that he had not taken the advice.¹⁸ Serrano handed in Alessandri's personal letter to Tito,¹⁹ alongside the official visit invitation, and there were also talks about a return visit. He confirmed the visit in April. Prompted by the letter of the Association of Chilean Writers, Serrano and Koča Popović also agreed that there should be a Yugoslav writer in the delegation (May 20, 1963), so the Macedonian poet Blaže Koneski joined the group.

New research shows that Chile had been interested in Tito's visit since 1959, but it had not been met with equal interest by Tito because he had been focused on Africa and Asia at that time. The Cuban Crisis changed the setting, thus Tito decided to go on the trip because of the possibility of bringing Latin American countries closer to the Non-Aligned ones and strengthening his own position. The visit took place from September 17 to October 18, 1963. He visited Mexico, Bolivia, Peru, Brazil, Chile, and then went to the USA where he was welcomed by Kennedy. Tito is generally considered to have managed to accomplish all the goals with which he had set out on this tour. Simultaneously, he was the first communist leader to have visited Latin America.²⁰ Therefore, Serrano worked on the idea which had existed for some time, but it seems that it was necessary to wait for the Yugoslav and Tito's personal interests to coincide with it. The Yugoslav diplomatic reports on the visit exhibit traces of dissatisfaction, too. It is attention-worthy that the visit was supported by the left wing only, the right wing was expectedly against it, however, the center and pro-government media abstained and they just informed of it, to the surprise of the Embassy of Yugoslavia ("A surprising lack of comments in the pro-govern-

¹⁷ Telegram of January 16, 1963 (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

¹⁸ Note on the conversation (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

¹⁹ Note on the conversation of March 6, 1963 (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

²⁰ Vidosava Eraković, „Titova 'američka turneja' 1963 – poseta Brazilu, Čileu, Boliviji, Peruu i Sjedinjenim Američkim Državama," (Tito's 'American tour' in 1963 – his visit to Brazil, Chile, Bolivia, Peru, and the United States of America) *Arhiv: časopis Arhiva Jugoslavije* 16 (2015): 168–79.

ment media").²¹ The Embassy protested because of the "insulting expressions" in the media (such as "the dictator"). In his reminiscences, Serrano states that Alessandri was for the visit, that there were some signs of resistance on the left and the right wing, but that the visit was generally supported. He also mentions that the Chilean side was unpleasantly surprised by Tito's requirements for a high level of security, which was granted to him.²² The recurrent topic was the border dispute between Chile and Bolivia over the outlet to the sea; Serrano invested a lot of energy to promote the Chilean point of view in Yugoslavia. This regional topic actually brings us closer to questioning some of the officially noted statements in the archives. In the memoirs, Serrano explains that he had no special illusions about the Non-Aligned. He appreciated Nehru and his ambition to become a world leader, which, according to Serrano, he succeeded in by leading India into becoming one of the key world countries. The Non-Aligned themselves, as he says "were not neutral, but they wanted to remain active in their own marginality."²³ The fact that Yugoslavia did not support India in the war with China is, for Serrano, a sign of the weak foundation of this movement.²⁴ However, when Tito announced his visit to North and South America – Bolivia was also included in the plan – it seemed important to him to put Chile on the visit-list too, in order to prevent the acceptance of the Bolivian point of view in the border dispute. The documents in the Ministry of Foreign Affairs show that he even insisted on Tito's visiting fewer countries in order for the visit to gain importance. In hindsight, he interpreted his engagement in the visit purely in the domain of his country's interest in the dispute with Bolivia, not in the block division policy.

When Eduardo Frey, whom he had known personally, became the new president in 1964, Serrano recommended organizing the visit to Yugoslavia, since he expected that Frey would "have policy similar to the Non-Aligned."²⁵ It was expected that Serrano would resign from his duty in 1965: the new ambassador had already been decided upon, to whom the Yugoslav side had given an *agrément*, but due to some interior political reasons the Chilean government gave up on the idea and decided for Serrano to keep the post. Serrano insisted on Frey's visit, but he abandoned the idea, much to the dissatisfaction of the Yugoslav Ministry of Foreign Affairs.²⁶ Within the framework of his mission, Serrano also attained a significant economic agreement; economic (1963), trade union

²¹ Report from the Embassy in Chile of February 22, 1963 (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

²² Serrano, *Memorias*, 4:83 and onwards.

²³ *Ibid.*, 4:115.

²⁴ *Ibid.*, 4:222.

²⁵ Note on the conversation of February 10 and 13 (DA MSP-PA 1964, fol. 29).

²⁶ DA MSP-PA 1964, fol. 29.

(1963), and parliamentary (1965) delegations also paid their visits (Salvador Allende was in one of them in 1966). The widening of the nuclear arsenal must have inevitably been topical at the time. Serrano was grateful that a nuclear-weapon-free zone in Latin America was supported in the communiqué Tito-Nasser, and Alessandri also thanked Tito in a letter for his support of de-atomization in 1963. He said to the State Secretariat of Foreign Affairs in confidence that he would travel secretly to East Germany for the sake of establishing trade relations, where he was accepted well.²⁷ He also enquired if there was a possibility for Chile to buy infantry weapons and patrol boats from Yugoslavia because of a potential conflict with Argentina. He received a positive answer in principle, but it was asked of him to send a concrete request, which seems never to have happened.²⁸ The relations with the hosts were somewhat strained in his second term of office. Serrano was very active in drawing up a contract by which Yugoslavia would buy copper from Chile. There was a misunderstanding and disagreement, while some of the officially stated opinions blame Serrano that he interfered only to get a significant commission.²⁹

Cultural and student exchanges were organized.³⁰ It is curious that the guide of the Chilean ensemble was the wife of the Minister of Foreign Affairs, and that the Yugoslav university scholarships were granted to the son and son-in-law of President Frey. The poet Fernando González Urizar visited Yugoslavia, and a return visit by the poet Oskar Davičo was deliberated.³¹ The famous poet Juvencio Valle was supposed to come to Yugoslavia in 1966, and Serrano secured a four-month stipend for the artist Julio Escámez Carrasco.³² Escámez is the author of the drawing of the flower which Serrano used as a sign on his books.³³ Speaking of literary connections, it should be mentioned that on the occasion of the international literary writers gathering he had the opportunity to officially welcome Pablo Neruda, whom he had also welcomed in India (although he respected him neither as a poet nor, expectedly, as a politician). He took both Neruda and Miguel Angel Asturias for a ride in the Yugoslav countryside to show them the scenery.³⁴

²⁷ Note on the conversation of February 10, 1965 (DA MSP-PA 1965, fol. 23).

²⁸ Note on the conversation of November 25, 1965 (DA MSP-PA 1965, fol. 23).

²⁹ DA MSP-PA 1966, fol. 19.

³⁰ Two members of the Yugoslav folk dance ensemble sought asylum during their stay in Chile; Serrano informed that the application would be rejected, but pled not to state that publicly. DA MSP-PA 1962, fol. 17.

³¹ DA MSP-PA 1963, fol. 26.

³² The Embassy of the SFRY in Sophia (December 12, 1966) DA MSP-PA 1966, fol. 25; the Embassy of the SFRY in Santiago (January 28, 1966) DA MSP-PA 1966, fol. 26.

³³ Quintela, *Miguel Serrano*, 85.

³⁴ Serrano, *Memorias*, 2:51.

Yet, despite the exchange of compliments, the Yugoslav side knew that the Chilean ambassador thought differently too. The secretary of the Yugoslav Embassy in Santiago reports on the meeting with two Chilean communists who knew Serrano privately. One of them is Volodia Teitelboim Volosky, the other is Cesar Godoy Urrutia. Teitelboim (1916–2008) was a writer of Russian and Jewish descent, an active communist who had known Serrano from youth. “Talked a lot about Serrano, their active Ambassador in Belgrade. They confirm what we have already known, that he was a Nazi earlier and the director of some Nazi and pro-Nazi newspapers. Later on, he gave himself to mysticism. Under the great impression of the Dalai Lama. Practiced *yoga*. If he gets a good impression of Yugoslavia – external impressions and mysticism could affect that – he could be valuable to us. Otherwise, he may cause us much harm.”³⁵

While compiling the list for the decorations during Tito’s visit to Chile, it was decided in Belgrade that Teitelboim should be decorated with the Order of the Yugoslav Flag with Golden Wreath.³⁶ In the capacity as a senator, he also visited Yugoslavia, and Serrano was his host on that occasion. Serrano mentions that Teitelboim was escorted by an important poet, a member of the Central Committee, a Jew³⁷ – although Serrano does not mention any names, it is evident that it must have been the poet Oskar Davičo.³⁸

If the Yugoslav side did not completely believe Serrano, he likewise did not have the best of opinions about the regime in which he found himself, but he made a clear distinction between the regime and the people. Inevitably more personal than the archival material, written from a time distance and reliable to the extent to which otherwise the memories of diplomats and politicians can be, these memoirs are interesting not only because of political commentary on his surroundings at that time but also because of the poetical relationship with the nature of the state. As Serrano puts it in retrospect, upon finishing his term in India, he was in no mood for leaving for another communist state of Eastern Europe, but he asked for Cuba which was closer to home. However, John Galbraith (an economist, the US Ambassador to India 1961–1963) advised him to go to Yugoslavia as one of the key states at that moment for the USA, alongside India. To prove that, he stated that George Kennan went to Yugoslavia after his service in the Soviet Union.³⁹

³⁵ Note – conversation (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

³⁶ For the decorations, dated August 31, 1963 DA MSP-PA 1963, fol. 19.

³⁷ Serrano, *Memorias*, 4:18.

³⁸ Teitelboim is described as “one of the most prominent Chilean communists”; of all the members of the Central Committee “our relationship with him is the most developed” (Chile–information of November 20, 1965 – DA MSP-PA 1965, fol. 23).

³⁹ Serrano, *Memorias*, 3:219; 4:83.

Knowing the kind of society he was going into, Serrano paid good attention to a few practical pieces of advice that he got from his colleagues (to change keys twice a year, to tap a pencil against the table while talking to hamper recording, and the like). He knew that the domestic servants reported on their activities to the intelligence agencies on a weekly basis. In that respect, it is interesting to mention a little affair with the dollar bills he used to pay for his airplane ticket, which turned out to be counterfeit. His explanation was that it was a setup on the behalf of the Yugoslav intelligence agency because they wanted to take revenge on him since he had suggested to the Chilean ministry to move the embassy to Athens; however, when they learned that he recommended Tito to pay a visit to Chile, they terminated the affair. The documents of the Ministry of Foreign Affairs exhibit only a protocol report, according to which Serrano gave the counterfeit dollars;⁴⁰ if there had been the intelligence agency background to the whole affair, its confirmation is to be found in some yet inaccessible archives. According to the archival material, he did complain a few times to the State Secretariat of Foreign Affairs (SSFA) that his mail was being opened, but without filing an official complaint. He was informed that "given our constitutional guarantees, the responsibility of the Yugoslav side is excluded." "Ambassador Serrano has on a couple of occasions already informally enquired about the controlling and disappearance of his letters to the head of the Office, assistant, and clerk in this Office. On that occasion, the head and assistant of the 3rd Office had conversations with the head of one of the departments in the National Security Agency of the SFRY, who, upon checking, informed them that there had been no irregularities in his mail, thus concluding that the letters must have been opened or disappeared prior to entering Yugoslavia."⁴¹ The Central Post Office delegated a special officer who was supposed to monitor the Embassy mail box. In 1965, Serrano protested because the protocol officers entered his apartment while he was away, officially to show it to the Syrian ambassador.⁴²

He judged Aleksandar Ranković's⁴³ removal from office, which took place while Serrano was still in office, as a conflict between the British and Soviet intelligence agencies in

⁴⁰ Meeting with J. Petrić on March 6, 1963 and M. Nikezić on March 7, 1963 (DA MSP-PA 1963, fol. 19).

⁴¹ Note (June 29, 1966); letter of the SSFA to the Central Post Office (August 2, 1966); answer of the Ministry of the Interior to the SSFA (October 8, 1966); report of October 14, 1966; memo of the Central Post Office to the SSFA of September 19, 1966 (all in: DA MSP-PA 1966, fol. 25).

⁴² Note of January 4, 1965 DA MSP-PA 1965, fol. 23.

⁴³ In 1966, Ranković, Vice President of Yugoslavia and Secretary of the Central Committee of the League of Communists, was removed from all the posts under the false accusation that he had bugged the bedroom of Tito and Tito's wife Jovanka. The true background to one of the greatest political affairs of communist Yugoslavia is still a matter of research and speculation.

which Ranković fell as a Soviet man (I wish to remind once again that this judgement is given according to the memoirs; the report from this period must be in Santiago). He called Tito a British agent directly. When he was informed on Brioni that Koča Popović would succeed Ranković, he went to Trieste to send a letter to Frey (evidently to avoid the spying of the diplomatic mail). Some of his evaluations from the latter period, when he was writing his memoirs, should be read carefully, because they are quite often part of the thesis of world conspiracy theories rather than a diplomatic analysis.⁴⁴

Serrano's stay in India and his personal acquaintance with Indira Gandhi contributed to a greater closeness with the Yugoslav top of the state. When Nehru died, the Yugoslav delegation accepted him on their plane in which they went to the funeral. During Indira's visit in 1966, he was on Brioni both with the Soviet ambassador and Koča Popović, but they had dinner without the Soviet ambassador. In a private conversation with Indira Gandhi, who was supposed to go to the Soviet Union the following day to meet Brezhnev, whom she did not know, she asked him for his opinion of the new Soviet leader, but Serrano recommended it to her to ask Tito for more information.⁴⁵ It was in India that he established a close contact with Ambassador Crnobrnja, whom he would meet up later in Yugoslavia, too. According to the statement of his son, Stanko Crnobrnja, the Yugoslav diplomat, as well as Serrano, was accepted in the narrow circle around Nehru, in which he would otherwise not allow diplomats, so they could have become close, and particularly because Crnobrnja got interested in eastern philosophy and religion in India.⁴⁶

Serrano was ambivalent in his relationship with Tito. He was not at all appealing to him ("cold blue eyes, without a glow, and his face remained expressionless"),⁴⁷ but he admits a personal politeness which particularly manifested during the visit to Chile (on account of the internal intrigues of the Chilean party, Serrano was left out from the ceremonial dinner, but on the intervention of the Yugoslav delegation, he was returned). Some of a number of the stories circulated about Tito reached him: whether he was an agent or whether he took someone's identity during the war. He also thought that de Gaulle wished to have no contact with him because of the execution of Draža Mihailović.⁴⁸ His contact with Koča Popović surpassed a purely professional one. Popović was

⁴⁴ Serrano, *Memorias*, 3:252 and onwards.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Stanko Crnobrnja, an email to the author of January 29, 2017.

⁴⁷ Serrano, *Memorias*, 4:75.

⁴⁸ Leader of the royalist forces in WW2, executed before a communist court in 1946.

a member of a group of surrealist poets; he fought in the Spanish Civil War, thus he communicated with Serrano in Spanish which he had learnt there. He was Minister of Foreign Affairs from 1953 to 1965, and Vice President of Yugoslavia from 1966 to 1967. Serrano stated it openly in his writing that his relationship with Popović was ambivalent, too; as much as the communist ideology repelled him, that much he valued in him what he saw as his personal qualities. In the memoirs, he also published two letters (one that Popović wrote to him of November 3, 1964 and his reply of November 5, 1964),⁴⁹ in which it can be seen that they discussed matter and anti-matter.⁵⁰ Serrano's letter was written, as he explains it, on a piece of Nepalese paper, which he used on special occasions only: writing on it reminded him of the book *The Morning of the Magicians*. Pauwels and Bergier's book, which was published at that time and enjoyed great popularity, would have an impact on Serrano with its theses about the esoteric side of Nazism. Serrano sent to Popović *The Phenomenon of Man* by Teilhard de Chardin and his book *The Visits of the Queen of Sheba*. "I wrote it in India, in the solar age, trying to swim – to 'go fishing' – in the deep seas of ancient myths and legends. It is a truly dangerous game with the shadow cast by love, as you explained it to my son on the golden shores of your beautiful Dalmatia this summer."⁵¹ Alongside this book, he also sent him the book *C. G. Jung and Herman Hesse: A Book of Two Friendships* with a dedication.⁵² The dedication in *The Visits* ("al poeta Koča Popović en amistad") is given as a memory on "the night travelling to the old port of Valparaíso" (May 8, 1967). In one of the texts from 1990, Serrano mentions that during a visit in 1963 Popović asked him to show him the night life of that port, because not many foreigners could boast of having had the experience.⁵³ The dedication in *C. G. Jung and Herman Hesse* is much shorter and more formal, with a business card and a note with greetings.

At the beginning of 1967 a new ambassador was appointed, whom Tito gave an *agrément*. They said farewell to Serrano with the usual ceremonies and a suggestion to be

⁴⁹ Serrano, *Memorias*, 4:94–5.

⁵⁰ The original of Serrano's letter is kept in the Legacy of Koča Popović and Lepa Perović in the Historical Archives of Belgrade (box no. 34); four pages, in Spanish; the sender is not identified in the description of the fund. He transfers it in the book as written on a typewriter, while the original was handwritten.

⁵¹ Ibid.

⁵² Both of them are also kept in the Legacy (editions: *Las visitas de la reina de Saba* [Nueva Delhi: Nascimento, 1969]; *El círculo hermetico: De Hesse a Jung* [Santiago de Chile: Zig-Zag, 1965]).

⁵³ Miguel Serrano, "En los grandes tiempos, desde Valparaíso nos provecábamos al mundo," *El Mercurio* (Santiago de Chile), 13 de febrero de 1990, <http://www.miguelserrano.cl/site/valparaíso>.

decorated with the Order of the Yugoslav Flag with Sash.⁵⁴ He gave Tito a painting by Escámez as a gift at the leave-taking. He stayed in Belgrade until the end of May, but he was welcomed at the White Palace on October 10 that same year by Indira Gandhi.⁵⁵

A somewhat more intimate experience can be found on the pages of the memoirs which reveal his fascination with “Belgrade forests” – where he took Indira Gandhi, too – especially a singular mystique, symbolic relationship with the tree which he had chosen to be his own (“*mi Árbol amigo*”) – a poet and mystic emerges here. The general impression, which remained with him some decades later, is “the sorrow of the country and the beauty of the people.” “[...] Exceptional people, race, of uncontested beauty of both men and women, incomparable heroic and warrior qualities, and with a gentle love for their country. That applies both to Serbs and Croats, Montenegrin and Bosnians.”⁵⁶ He published two articles on the crisis in Yugoslavia in the daily newspaper *El Mercurio* in 1991.

As it can be seen, Serrano was very much engaged in the execution of the government policy which seems to have decided to investigate the policy of the Non-Aligned. The esoteric Hitlerite was a professional diplomat here who followed the instructions of his government and was very much engaged in the organization of the first visit of a communist leader to Chile. Regarding his relationship with the surroundings in which he found himself, despite the general impression, it seems that a greater contact was not established. Although cultural exchange did exist, it does not look like he got to know any Serbian writers better.⁵⁷ In spite of his interest in esotericism, it is of course much less likely that he could have established any contact with the Belgrade esoteric milieu. (At the beginning of the sixties, predominantly older, pre-war Belgrade Theosophists and Anthroposophists belonged to this milieu and they gathered in their apartments). Even if he had been interested, it would have been unlikely for a foreign diplomat in the atmosphere of general surveillance and dictatorship to make contact with these circles easily.

⁵⁴ To the General Secretariat of the President of the Republic (April 17, 1967); note on Chile (May 4, 1967) (DA MSP-PA 1967, fol. 24).

⁵⁵ Quintela, *Miguel Serrano*, 110.

⁵⁶ Serrano, *Memorias*, 4:71.

⁵⁷ Only one book by Serrano has been translated to Serbian (*C. G. Jung and Herman Hesse*) as late as 1994.

INTELLIGENTIA SPIRITUALIS: APOCALYPTIC KNOWLEDGE AND THE SECRET OF REVOLUTION*

MATTHIAS RIEDL

Apocalyptic knowledge is not necessarily esoteric knowledge. In the course of its history, it has oscillated between the esoteric and the exoteric, between knowledge communicated to inner circles, and knowledge communicated to the public. Before explaining this in more detail, I wish to introduce a curious nineteenth-century novel with an equally curious background story.¹

In the Winter of 1838/39, the French writer George Sand, her two children, and her lover, the French-Polish composer Frédéric Chopin, travelled to Mallorca. Then, the Spanish island was not yet a tourist destination. The journey was primarily undertaken for medical reasons. One of George Sand's children suffered from a severe rheumatic disease, and Chopin himself from tuberculosis.

However, the mild climate they had hoped for did not materialize, and instead Chopin contracted pneumonia in the cold and humid weather. To make things worse, the local population greeted Sand and Chopin with open hostility as they feared that Chopin's disease was contagious.

The writer and the composer withdrew to the solitude of the 14th-century Carthusian monastery of Valdemossa, where Chopin became increasingly delirious and began to hallucinate. Valdemossa was an abandoned site. Only recently, in 1835, its monks had been expelled in the "Spanish Confiscation", the massive governmental secularization of church property. Sand and Chopin moved into the empty cells.²

* This text was originally delivered as the inaugural lecture at the colloquium *Western Esotericism in East-Central Europe over the Centuries*, on July 4–5, 2014, at Central European University, Budapest. I gladly agreed to Róbert Péter's suggestion to contribute this text to the Festschrift, especially since it was György Szőnyi who invited me to give the lecture. In an effort to keep annotations to a minimum, I referenced several of my earlier publications, where the interested reader will find ample source evidence and detailed discussions of research literature. I thank Patrick Hegarty Morrish for helpful corrections and suggestions.

¹ My main source is André Maurois, *Das Leben der George Sand* (Munich: List, 1995). See also George Sand's autobiographical *Ein Winter auf Mallorca: Tage mit Frédéric Chopin*, trans. Maria Dessauer (Frankfurt am Main: Insel, 2006).

² Chopin's cell is a museum nowadays, or rather a devotional site, holding "relics" of the composer, such as his death mask and a streak of hair: accessed August 29, 2022, <http://www.celdadechopin.es/>.

In the medieval setting and under conditions of disease, solitude, and scarcity, the two genial spirits appeared to dissociate themselves from all corporeal affairs. Eventually, they even grew apart from each other. Chopin composed the *24 Preludes*, op. 28, including the famous *Raindrop-Prelude*, while George Sand wrote a novel, entitled *Spiridion*. Nowadays, the novel is largely forgotten.³

Spiridion is quite a departure from George Sand's other novels. It contains no romantic love story, nor does one find a trace of the proto-feminism which the author has often been praised for. In fact, there is not a single woman in the book. Moreover, it is not entirely unjustified that the book is forgotten because, by any literary standard, it is a very bad book. *Gothic mystery kitsch* would be an appropriate characterization. In its own time, however, the book impressed contemporary leading intellectuals, such as Ernest Renan, and several illustrious personalities in faraway Russia, most notably Fyodor Dostoevsky.

Unsurprisingly, the plot is set in a monastic environment – a Benedictine monastery in Upper Italy, shortly before the arrival of Napoleon's troops. The French army represents revolution, rationalization, and secularization, or in one word, modernity. Thus, the question arises whether the monks still make meaningful contributions to the education and the progress of mankind, or whether monasticism is a hopelessly outdated form of life. This, as it were, is the "research question" of the novel.

The story is told from the perspective of a young novice with the telling name Angel. Ever since the gifted and curious young man has entered the convent, his fellow monks have met him with open hostility – with the exception of the misfit Alexis, who lives in a secluded part of the monastery and engages in natural sciences. As it turns out, Angel has the capacity to see spirits. He soon discovers that his mentor Alexis entertains conversations with the ghost of Spiridion, the medieval founder of the monastery. Moreover, Angel learns that the ghost of Spiridion returned over many centuries to establish an esoteric tradition within the monastic community. In every generation, only one single monk is chosen to continue the secret knowledge of the founder.

This secret treasure-trove of knowledge promises to hold the answer to the question regarding the meaningfulness of monasticism and more: it is said to hold the mystery of revolution. The old monk Alexis confides to his protégé Angel that he has begun to un-

³ I am not a proficient reader of French. When this text was first written, an English translation did not exist. The only German translation I found dates from 1845: George Sand, *Spiridion: Bekenntnisse eines Mönchs*, trans. Dr. Scherr (Stuttgart: Franck, 1845). This is the edition I used. Meanwhile an English translation appeared: George Sand, *Spiridion*, trans. Patricia J. F. Worth (Albany, NY: State University of New York Press, 2015).

derstand the meaning of recent events. The French Revolution has universal significance and brings progress to all mankind, he says. However, the Revolution goes beyond mere social and political questions; it is meant to elevate humanity to a higher level of liberty and spirituality. The goal of revolution is nothing less than the perfection of mankind. Beyond terror and bloodshed, there is a higher force at work which will ultimately work for human benefit.

Human progress, Alexis explains, is a Promethean endeavor. Human reason relies on divine revelation, at least in the early stages of its development. But once reason encounters heavenly ideas, she hauls them down to earth and puts them into practice. Yet the economy of divine wisdom allows for only a gradual revelation of ideas, wherefore mankind passes through various stages of ever higher knowledge. And this knowledge allows the improvement of social organization.

In the past, the church had organized education, but now ecclesiastical knowledge has become ossified and must be replaced by modern science. The old Alexis knows that such transition is not possible without revolutionary tribulations. With this awareness he prepares the novice Angel for esoteric initiation. Once Angel is ready, he personally encounters the ghost of the monastic founder Spiridion and becomes the new carrier of the secret of revolution. The ghost commands him to open the tomb where his own body is buried.

In the darkness of the night, in an eerie scene, Angel descends into the crypt. He finds the skeleton of Spiridion and recovers a bundle of papers from the rotten bones. The convolute comprises three writings: 1) the Gospel of John written by the hand of the 12th-century apocalyptic prophet Joachim of Fiore, 2) the so-called Eternal Evangel ascribed to the 13th-century Franciscan General John of Parma, an ardent follower of Joachim of Fiore, 3) a manuscript written by Spiridion, who had personally experienced an apparition of Jesus Christ.⁴

⁴ While Spiridion is a fictitious character, Joachim of Fiore and John of Parma are not. However, the attribution of the "Eternal Evangel" is not correct. In 1254, the radical Franciscan friar and Paris University lector Gerardo di Borgo San Donnino circulated a text, entitled *Introductorius in Evangelium aeternum*, meant as an introduction to the writings of Joachim of Fiore. The *Introductorius* suggested that the ideas of Joachim would constitute an eternal evangel, superseding the biblical testaments and announcing a future spiritual government of the Franciscans. The *Introductorius* caused a massive scandal the University of Paris and was condemned by the papal Anagni Commission in 1255, leading to the lifetime incarceration of Gerardo and the demission of Franciscan General John of Parma, who had shown sympathy for the radical wings of the order and had been elected with their support. Cf. Frances Andrews, "The Influence of Joachim in the 13th Century," in Matthias Riedl, ed., *Companion to Joachim of Fiore* (Leiden: Brill, 2018), 234ff.

All three writings seem to carry the same message, namely that the history of Christianity runs through three epochs, corresponding to the three persons of the godhead. The first age saw the formation of the hierarchical church and runs from the apostle Peter to Pope Gregory VII, the chief protagonist of the investiture controversy. The second age is a period of careful reconsideration and runs from the medieval philosopher Abelard to the reformer Martin Luther. The third age is the period of free critical inquiry and runs from Luther to the French theologian and historian Jacques Bénigne Bossuet, who had described human history as directed by the will of God and culminating in the universal spread of Christianity for the sake of mankind.

This triadic scheme is clearly derived from Joachim of Fiore, albeit adapted to contemporary French discourses.⁵ However, the core of Spiridion's secret revelation goes beyond Bossuet. It says that these three ages of Christianity have now been fulfilled and, with the French Revolution, mankind is about to enter a fourth age beyond Christianity.

Angel and Alexis learn from the secret texts that, in this final age, history is no longer the result of God's self-revelation, but rather a progressive manifestation of humanity. Humans are trinitarian beings in the likeness of God. Human emancipation is based on the awareness that the three divine persons of Christian theology represent the three chief principles of human nature: action, love, and knowledge. The more perfectly humans actualize these three principles in their social organization, the more they become divine. The secret documents end with the proclamation: "Humans of the Future, it is for you to fulfill this prophecy, as far as God is in you. This is the working of a new religion, a new society, a new humanity."⁶ The new religion, of course, is science.

Exactly in the moment when the secret is revealed, the apocalyptic horsemen of the French army arrive and pillage the monastery. They kill the monks in an orgy of bloodshed and eventually slay the old Alexis. Yet knowing the secret of history, the old monk dies with the happiness of a martyr. He understands the religious meaning of the events; he sees that the commander of the troops is not Napoleon but the "Sansculotte Jesus Christ" himself. Christ personally approves of secularization, murder, and destruction as a necessary precondition of the coming age of science. The old monk has come to know that Christianity and monasticism are things of the past and must be overcome, but also that they served a purpose in the premodern stage of history. Christianity has done its duty, science can take over, end of the story.

⁵ See chap. "Pierre Leroux, George Sand, and their Circle," in Marjorie Reeves and Warwick Gould, *Joachim of Fiore and the Myth of the Eternal Evangel in the Nineteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1987), 84–114.

⁶ Sand, *Spiridion*, 225.

What are we to make of this narrative? With some right, one could read it as a mystifying justification of revolutionary murder and violence. Yet, as an intellectual experiment, one could also take the message of the book seriously. Then, the question would be: Is there an esoteric tradition which has always conveyed a secret knowledge about the coming age of revolution? Is there such a tradition which includes medieval apocalyptic prophets such as Joachim of Fiore and even reaches back to the time of Jesus?

If I had to give a short answer, I would say no. In the remainder of this text, however, I will give a longer answer that says: things are more complicated. To this end, we need to go back in history, to the origins of apocalyptic prophecy, to the time of Jesus, and even a little further.

It all begins with politics. In the Hellenistic period, the region of Syria-Palestine was ruled by Diadochi empires, first the Ptolemeans, then the Seleucids. The Jews had lost all political independence, their dispersion continued, and a restitution of Davidic kingship seemed to be entirely out of reach. Many intellectuals lost their confidence in the prophetic lore of Israel and the coming of the Messiah. Some chose to assimilate to Hellenistic society, while others plotted rebellion. Yet another group began producing a new type of visionary literature, the apocalypses. The apocalypses express resentment toward the powerful rulers, but also accept the course of history as divinely determined. Accordingly, the apocalyptic seers did not encourage active resistance, but firmness in faith. In visionary moments, they experienced the unveiling (*Greek: apokalypsis*) of hidden knowledge, a knowledge pertaining to the structure of history from creation to the end of times. They abandoned traditional faith in an inner-worldly messianic kingdom and instead described a future transformation of the world.⁷ Eventually, all empires would fall. The temporal process would end on Judgment Day, when the true believers would be segregated from those who had submitted to evil rulers. The world of politics, the world as we know it, would be destroyed and replaced by the eternal Kingdom of God. Yet the true believers would also be transformed. They would be given incorruptible bodies, transferred into a New World, and would enjoy eternal bliss in a New Jerusalem on a new Mount Zion. At the same time, they would relish in the eternal torture of those who had once ruled over them.

Apocalyptic knowledge, consequently, implies three essential elements:

⁷ John J. Collins, "From Prophecy to Apocalypticism: The Expectation of the End," in Collins, ed., *The Encyclopedia of Apocalypticism, vol. 1: The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity* (New York / London: Continuum, 1998).

- 1) A predetermined and unchangeable structure of history. Typically, apocalypses divide history into periods of symbolic character: four empires in the Book of Daniel, ten weeks in the apocryphal Book of Enoch, and seven seals in the Revelation of John. It is the office of the apocalyptic seers to determine the standpoint of the believer with respect to the whole course of human history. Normally, they see themselves at the beginning of the last stage.
- 2) Whatever the details of the temporal structure are, they will be followed by a beyond, where temporal structures will be replaced by eternal order.
- 3) Between time and eternity lies the great cataclysmic transformation of one reality into another. Often this transformation comes with disastrous events, wars, persecution, natural disasters, and disorder on a cosmic scale.

Exactly in this point, i.e., the expectation of a transformation of reality, apocalyptic traditions often intersect with esoteric traditions. Transformation of reality, transformation of the structures of being: this is also the business of alchemy and magic. The main difference lies in the conception of agency. While alchemy and magic attribute transforming powers to humans, the apocalyptic seers reveal the transformative power of God.

However, beyond the general nature outlined above, apocalyptic knowledge also has a history. This takes us to Jesus, who occasionally preached in the tradition of the apocalyptic seers about future disasters and the judgment to come (Matthew 24, Mark 13, Luke 21). However, the community that first gathered around this itinerant preacher, and is later institutionalized by the apostles, created a new reality. The common expectation of a future transformation created like-mindedness and solidarity among believers, which is vividly described in the Acts of the Apostles (Acts 2:37ff.) This assembly, called the church (*ekklesia*), shared knowledge about the kingdom of God and, thus, lived in anticipation. Elsewhere, I have called such a community a "proleptic society" – derived from the Greek word for anticipation (*prolepsis*) – because the structure of the anticipated beyond was to some degree already prefigured in the earthly church.⁸ If the heavenly society knows no private property, no class or gender differentiations, then this must have a certain impact on the structure of the proleptic society on earth. Therefore, the proleptic knowledge sets the church apart from its imperial environment, not only with respect to faith and doctrine, but also with respect to social and political matters – even if pragmatic adjustments were made.⁹

⁸ Matthias Riedl, "Living in the Future – Proleptic Existence in Religion, Politics and Art," *International Political Anthropology* 3, no. 2 (2010): 122.

⁹ Cf. Frances Young, "Christianity," in Christopher Rowe and Malcolm Schofield, eds., *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 637ff.

Yet early Christian knowledge about future perfection was not esoteric, on the contrary. Christ famously told his disciples: "What I tell you in the dark, say in the light, and what you hear whispered, proclaim on the housetops" (Matthew 10:27).

But there is more. In the Gospel of John, in the so-called Paraclete prophecies, Christ says something else: "I still have many things to say to you, but you cannot bear them now. When the Spirit of truth comes, he will guide you into all the truth, for he will not speak on his own authority, but whatever he hears he will speak, and he will declare to you the things that are to come." (John 16:12f.) Here, one must bear in mind that, until very recently, Christians were convinced that the Gospel of John and the Revelation of John were written by one and the same person: by Christ's favorite disciple John, the person that was closer to the Son of God than anybody else.

Consequently, the Johannine prophecy of a greater truth, for which the general world was not yet ready, could play an enormous role in the reinterpretation of apocalyptic knowledge. Now, knowledge was no longer merely knowledge about history, but rather knowledge itself became historical. Ironically, it was the words of the Johannine Christ that potentially added a relativistic element to the concept of truth. The Paraclete prophecies could be read in a way to suggest that truth depends on one's standpoint in history. The greater truth would only be known at a later stage of history, in the age of the Paraclete, commonly identified with the Holy Spirit.

Already in the first Christian centuries, church leaders sensed the dangers implied in this "futuristic" interpretation of Christ's prophecy and provided a counter-interpretation, meant to defuse the explosive potential of Johannine prophecy. The clergy promoted the dogma that prophecy had ended with the apostolic age.¹⁰ The revelation of the greater truth already happened, they said; it happened at Pentecost, after Christ's ascension, when the Holy Spirit had descended onto the disciples. The prophecy is thus fulfilled, and there is nothing more to come.

Such dogmatic effort became especially necessary when the so-called Montanist movement questioned the authority of the clergy, based on said prophecies in the Gospel of John. Prophecy has *not* come to an end, the Montanists claimed; rather God is still talking to the believers and increasing their spiritual knowledge. The Montanists distrusted institutional priesthood and confided in their own charismatic prophets who, to the horror of the clergy, were women.¹¹

¹⁰ James L. Ash, "The Decline of Ecstatic Prophecy in the Early Church," *Theological Studies* 37 no. 2 (June 1976): 227–52.

¹¹ Christine Trevett, *Montanism: Gender, Authority and the New Prophecy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). In present-day American Protestantism, the debate between "cessationists" and "continuationists" is ongoing.

In the subsequent centuries, clerical structures became more firmly established, while charismatic communities were sidelined, marginalized, and occasionally persecuted. A significant change to this situation occurred only from the 11th century onwards. Precisely at that moment, when the hierarchization of the clergy had reached a climax, charismatic visions of church community gained currency, especially among monks and laics. And since these visions were heterodox, they were often communicated esoterically. However, groups inspired by Johannine lore claimed not only knowledge about the beyond, as had earlier apocalyptic communities. They esoterically anticipated a knowledge that would become exoteric at a later stage of history. In their self-interpretation, they constituted the vanguard of spiritual progress.

This takes us to the person that developed the ideas of Johannine Christianity into a coherent teaching and inspired numerous heterodox groups: the 12th-century apocalyptic seer Joachim of Fiore (1135?–1202). On the surface, Joachim rejected the prophet's mantle and performed only as a charismatic exegete, claiming a privileged insight into the deeper meaning of scripture. This privileged knowledge he called *intelligentia spiritualis*. Since Joachim accepted the dogma of the apostolic age and did not claim original revelation, his orthodoxy was not questioned in his lifetime. Because of his reputation as a gifted reader of the apocalypse, he became a powerful advisor to popes, cardinals, kings, and emperors.

Yet an auto-biographical note in Joachim's most extensive commentary on the Apocalypse of John shows that the lines between exegesis and the authentic revelation are not at all clear. Here, Joachim claims that he received a revelation (*mihi revelation facta est*) and reports about an experience that he made in the Easter Night of 1185:

About the middle of the night's silence, as I think, the hour when it is thought that our Lion of the tribe Judah [i.e. Christ] rose from the dead, as I was meditating, suddenly something of the fullness of the book and of the entire harmony of the Old and New Testaments was perceived with clarity of understanding in my mind's eye.¹²

The revelation confirmed for Joachim an assumption that was already underlying his earlier biblical commentaries, namely, that there is complete harmony or congruence (*concordia*) of the Old and New Testaments. Everything that happened to the Israelites, the old people of God, will also happen to the Church, the new people of God. Joachim worked out a complex scheme that allowed him to parallel the history of Israel and the history of the church. But the more sensational insight was a different one. Christ's resur-

¹² Joachim of Fiore, *Expositio in Apocalypsim* (Venice: F. Bindoni and M. Pasini, 1527), fol. 39va. The English translation is taken from Bernard McGinn, *The Calabrian Abbot: Joachim of Fiore in the History of Western Thought* (New York: MacMillan, 1985), 21–2.

rection signifies "the spirit that proceeds from the letter."¹³ This meant that Joachim's own insight in the Easter Night of 1185 marked the beginning of a new age of the spirit, an age of deep insight. At first, the *intelligentia spiritualis* would be given only to small monastic circles, the *virii spirituales*, but in the future it would be shared with all believers. This, Joachim said, is the Gospel of John's message about the paraclete, the spirit revealing the greater truth yet to come.

The explosive potential of this novelty lies in its social and political implications. The *intelligentia spiritualis*, understood as a charismatic understanding of scriptural revelation, will lead mankind to a new social order, beyond the patriarchal order of the Old Testament and the clerical order of the New Testament. The new order will be an order dominated by monks and will put the retrograde clerics and laics in the second and third places of Christian society.¹⁴ Joachim's scheme constitutes nothing less than a theory of social progress.

Moreover, Joachim now claims that the cataclysmic transformation, that the apocalypses had announced for the end of time, is already happening here and now. With our own eyes we can see how the old world vanishes and the new world comes about. The monastic order of the future, the *ecclesia spiritualis*, is temporal and will have an end, but it already mirrors the eternal order of the beyond in almost every detail, Joachim writes.¹⁵

Later Joachite movements, especially the Spiritual Franciscans, experienced severe persecutions by the papacy because of their strict interpretation of the vow of poverty. Their intellectual leaders, such as John Peter Olivi and Ubertino da Casale, emphasized more than Joachim the conflictual and violent character of the transition into the age of fulfillment. Because of their harsh experiences of persecution, they did not want to integrate the clergy into the church of the future, rather they wanted to replace it with an egalitarian society after the model of the Franciscans. To this environment belongs John of Parma, whose writings George Sand's Angel found in the tomb of Spiridon.

The Franciscan Spirituals saw their community as the vanguard of future social perfection.¹⁶ After the revolutionary transformation of society, the entire world would become

¹³ Joachim of Fiore, *Expositio in Apocalypsim*, fol. 39va. Cf. Matthias Riedl, "Joachim of Fiore as Political Thinker," in Julia Wannenmacher, ed., *Joachim of Fiore and the Influence of Inspiration: Essays in Memory of Marjorie E. Reeves (1905–2003)* (Farnham: Ashgate, 2013), 53–74.

¹⁴ Matthias Riedl, "A Collective Messiah: Joachim of Fiore's Constitution of Future Society," *Mirabilia* 14 (2012 January/June): 57–80.

¹⁵ Matthias Riedl, *Joachim von Fiore: Denker der vollendeten Menschheit* (Würzburg: Königshausen & Neuman, 2004), 263f.

¹⁶ Robert E. Lerner, "Refreshment of the Saints: The Time after Antichrist as a Station for Earthly Progress in Medieval Thought," *Traditio* 32 (1976): 136f.

Franciscan. Again, we observe the same pattern: what is *now* the esoteric knowledge of small dissenting groups will *then* be the exoteric knowledge of all mankind.

One of these Franciscans is of particular interest, as he exemplarily shows how the new Joachite form of apocalyptic knowledge intersects with esoteric traditions. The apocalyptic seer and alchemist John of Rupescissa spent the last sixteen years of his life in the papal prison in Avignon, before he died around 1365. What made his life especially miserable was an Englishman who was imprisoned in the neighboring cell and harassed him over several hours each day, calling him a “heretic-tic-tic.” Eventually, both literally threw excrement at each other.¹⁷

In reality, however, Rupescissa was never officially accused of heresy. But his ideas had earned him the reputation of a dangerous *fantasticus*, especially since he announced that the church would eventually adopt the Franciscan life of poverty, that all non-believers would convert to this renewed Christianity, and that a future Franciscan pope would rule over the entire world. There are reasons to believe that the popes of Avignon only kept him in prison because they wanted to participate in his very peculiar knowledge.

Rupescissa was one of the first theorists who broke with the traditional determinism of the apocalyptic thinking. He was convinced that humans did not have to endure the onslaught of Antichrist and his allies, but could resist him. Once the Antichrist was defeated, the survivors could live happily through the subsequent millennium of Christ’s rule on earth. There were two problems with this idea: first, the Antichrist was a mighty opponent; second, Rupescissa believed that the millennium would literally last a thousand years, while the normal human lifespan is significantly shorter. As a solution to both problems, Rupescissa suggested alchemy, the manipulation of nature. In the service of powerful leaders, such as the popes, alchemists could produce gold for hiring and arming troops, he suggested. If the Christian warriors would be slain, the alchemists would heal and even resurrect them with the powers of *aqua ardens*. (It seems that this miraculous substance was nothing else but multiply distilled alcohol.)

Rupescissa also suggested the use of the mysterious “quintessence”, to increase longevity to a thousand years. The concept of the quintessence, which would come to play a major role in hermetic traditions, seems to be largely Rupescissa’s own creation, even

¹⁷ My account of Rupescissa largely relies on Leah DeVun, *Prophecy, Alchemy, and the End of Time: John of Rupescissa in the Late Middle Ages* (New York: Columbia University Press, 2009) and Robert E. Lerner, “Historical Introduction,” in Robert E. Lerner and Christine Morerod-Fattebert, eds., *Johannes de Rupescissa: Liber secretorum eventuum* (Fribourg: Aschendorff, 1994), 11–85. Cf. Matthias Riedl, “Longing for the Third Age: Revolutionary Joachism, Communism, National Socialism,” in Riedl, *Companion to Joachim of Fiore*, 267–318.

though there are precedents in pseudo-Llullian texts. Leah DeVun explains that the concept of the quintessence is derived from the Aristotelian celestial fifth element, also known as Aether. "The quintessence could preserve the body precisely because it was not composed of any of the terrestrial four elements. [...] The quintessence allowed a piece of the immortal celestial sphere to enter the mortal terrestrial sphere and confer its perfection onto human beings. This medicine bypassed Aristotelian-Galenic assumptions of the necessity of generation and corruption on earth."¹⁸ In short, once treated with quintessence, the holy warriors would anticipate the heavenly incorruptibility of the body.

In Rupescissa's thinking, the alchemical idea of transformation merges with the apocalyptic idea of transformation. But the result is not yet the esoteric secret of revolution that we are looking for. In his hugely popular guidebook to the end-time tribulations, Rupescissa predicted a rebellion of the lower classes against the nobility.¹⁹ Yet he did not regard this rebellion as a positive event, but rather as an inevitable moment of massive violence, preceding and enabling the Franciscan renewal of society.²⁰

What is missing from a truly revolutionary attitude is a moral justification for violence, as we find so vividly expressed in George Sand's *Spiridon*. This seems to change only around 1420, when in the context of the Hussite rebellion the radical apocalyptic movement of the Taborites emerged. Originally, the Taborites took a rather defensive stance and withdrew to the hilltops of Bohemia, where they hoped to endure the coming tribulations. It is not fully clear why the Taborites changed their mind and, within a short period of time, shifted from escapism to revolutionary apocalypticism. However, it seems that at the center of Taborite theology lies the claim of *diakrisis*, the charismatic gift to discern spirits, that is the knowledge to tell the good from the bad (cf. 1 Cor 12:10). The theological groundwork for this claim had been already laid by earlier Bohemian reformers, especially Matej of Janov. However, the physical separation of Taborite "true believers" from the rest of society appeared to establish the body of Christ and the body of Antichrist as distinct and visible collectives. The latter would be annihilated, while the former would reestablish the original church of Christ or even return to paradisaical sinlessness of prelapsarian mankind.²¹ The Taborite rebellion exemplifies one essential point:

¹⁸ DeVun, *Prophecy, Alchemy and the End of Time*, 70.

¹⁹ An annotated edition and English translation is now available in Matthias Kaup, *John of Rupescissa's VADE MECUM IN TRIBULACIONE. A Late Medieval Eschatological Manual for the Forthcoming Thirteen Years of Horror and Hardship* (London: Routledge, 2018).

²⁰ Cf. Robert E. Lerner, "'Popular Justice': Rupescissa in Hussite Bohemia," in Alexander Patschovsky and František Šmahel, eds., *Eschatologie und Hussitismus* (Prague: Historisches Institut, 1996), 39–52.

²¹ On the whole complex see Martin Pjecha, "Táborite Apocalyptic Violence and its Intellectual Inspirations (1410–1415)," *The Bohemian Reformation and Religious Practice* 11 (2018): 76–97.

revolutionary acts require knowledge about the concrete identity of the elect and the damned. Augustinian theology had denied that such knowledge was available to humans and stated that only Judgment Day would bring about a visible segregation. Yet, since the Later Middle Ages, mystical undercurrents had challenged the authority of Augustine and reclaimed the charismatic capacity of discerning the moral character of persons and collectives.²²

The Taborites may qualify as apocalyptic revolutionaries, but they were not great theorists. Their thoughts are not found in any comprehensive treatise but must be pieced together from a wide variety of sources. Things are different with Thomas Müntzer, arguably the first theologian of revolution. Müntzer's character did not allow for much esotericism; he was a preacher who spoke his mind. Multiple times he was expelled from towns, where he had caused unrest among his audience. In his famous *Sermon to the Princes* (1524), he called on the princes of Electoral Saxony to kill monks, priests, and their secular supporters. If the princes should fail to carry out their duty, the common people would take on the revolutionary task and support Christ in the establishment of his Kingdom.²³

Müntzer claimed that Joachim of Fiore's spirit was alive in him,²⁴ but he did not know any authentic works by the abbot. Instead, he had read the fiercely anticlerical *Commentary on Jeremiah*, a work published under the name of Joachim, but produced by more radical Joachites, possibly Franciscan Spirituals.²⁵ Müntzer learned about the prophecy of a future universal Pentecost, where the Holy Spirit would pour down on the elect and endow them with visionary knowledge. Then, direct spiritual insight would replace the letter of the bible, the sacraments, and clerical structures. Müntzer also inferred the Johannine paraclete prophecies but, inspired by the Dominican mystical theologians Johannes Tauler and Henry Suso, added the element of necessary suffering. The paraclete, the spirit of truth, will only come to the comfortless, who have undergone misery, distress, and despair in the likeness of Christ.²⁶ Suffering, in fact, is a sign of election.

²² Wendy Love Anderson, *The Discernment of the Spirits: Assessing Visions and Visionaries in the Late Middle Ages* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2011).

²³ For a detailed analysis of this text see Matthias Riedl, "Apocalyptic Violence and Revolutionary Action: Thomas Müntzer's Sermon to the Princes," in Michael A. Ryan, ed., *A Companion to the Pre-modern Apocalypse* (Leiden: Brill, 2016), 260–96.

²⁴ Thomas Müntzer, *Thomas-Müntzer-Ausgabe: Kritische Gesamtausgabe*, 3 vols. (Leipzig: Sächsische Akademie der Wissenschaften, 2004–2017), 2:216f.

²⁵ Pseudo-Joachim of Fiore, *Scriptum super Hieremiam prophetam* (Venice: Lazarus de Soardis, 1516).

²⁶ Müntzer, *Thomas-Müntzer-Ausgabe*, 2:155–56.

Müntzer, who had suffered from expulsion and persecution, claimed the status of an inspired leader, endowed with *diakrisis*, the discernment of the spirits. In the *Sermon of the Princes*, he assumes the role of a new Daniel; he knows the identity of the damned that need to be segregated and annihilated, before Christ “will give the dominion of this world into the hands of his elect for all eternity.”²⁷

However, beneath the obvious revolutionary surface, there lies a more hidden theological message. It is rarely spelled out in Müntzer’s published pamphlets, but clearly visible in his correspondence and private notes. Müntzer says that humans are not created but have fallen from divinity into creatureliness.²⁸ In other words, the framework of his thought is neo-platonic cosmology.

In their essential spiritual core, in their *Seelengrund*, humans are divine, Müntzer says with reference to Meister Eckhart.²⁹ However, after its fall into the material realm, the human soul became forgetful about its divine origin. Instead, humans developed their own individual self, which feeds on desires and bodily drives, but also on fear – fear of creatures rather than the creator. Therefore, humans must overcome their individual selves in order to become (re-) divinized (*vergottet seyn*).³⁰

Müntzer now merged neo-platonic mysticism and apocalyptic spiritualism into a revolutionary political theology. The process of divinization is not only the moral progress of individual believers, rather it must be understood as a collective event, which will bring about a great transformation of the world. Eventually, those humans who opt for true Christianity will return from the creaturely world to their divine origin.

However, the universal Pentecost marks only the culmination of sacred history, which begins with the fall of humans into the forgetfulness of God. First, it was the prophets of Israel, who tried to remind humanity of their divine origin, albeit with little success. A major difference was constituted only by the coming of Christ. Christ showed, through his own example, how humans must undergo great pain and suffering before they can mortify their flesh and resurrect as spiritual beings.

The incarnation of Christ should have been the moment to initiate the return of the fallen humans from the multiplicity of the creaturely world into divine unity. For this purpose, Christ founded his church. At this point, however, Satan made his appearance, who always works against God’s plan. He successfully attempted to lead the church into

²⁷ Ibid., 1:316, 321, 427.

²⁸ Ibid., 1:342–43.

²⁹ Ibid., 1:191–92.

³⁰ Ibid., 1:339.

error; and this he did by creating the clergy. The clergy, as it were, is Satan's reaction to Christ.³¹ He uses the clerics and the theologians in their service to teach the humans a false faith, which distracts them from true Christianity. True Christianity, thus, is not embodied in the sacramental order of the clerical church, but means the imitation of Christ in his suffering. Therefore, the Roman Church is an impediment to the believer's way to divinization. And this obstacle must be actively removed.

Thomas Müntzer knows only two types of humans, the godless and the elect. The godless have no divine substance, but are of purely creaturely nature, sent into the battlefield of history by Satan himself; such are the priests, the monks, the scholastics and all the tyrannical rulers in the service of the Roman Church.³² They all must be neutralized to enable the re-spiritualization of the world. The elect are all humans of divine origin who are called to their return into God.

Therefore, the office of the reformation preacher is to remind the elect not to be lazy but actively to work for their salvation through inner purification, by killing and strangling their desires, and through outer purification, by killing and strangling the godless. As Müntzer incidentally indicates in marginal notes, he imagines a long period of judgment when the segregation and destruction of the godless are to be carried out.³³

Eventually, Müntzer's revolutionary project failed when his army was defeated in the peasant wars. Yet Müntzer's thought lived on. Precisely, the blend of neo-platonic cosmology and apocalyptic narrative inspired many crucial figures in Western intellectual history. This is a story yet unwritten. Among the early transmitters were several founding figures of the Anabaptist movement, who belonged to Müntzer's immediate environment (Jörg Haug, Hans Hut, Hans Denck). Later, Müntzer's thought appeared in the writings of "spiritualists" such as Sebastian Franck, Valentin Weigel, and Jakob Böhme. Via Böhme, they found their way to Georg Friedrich Wilhelm Hegel and the vast intellectual world that was inspired by him. Sometimes Müntzer's ideas immersed into sectarian and occultist undergrounds; and sometimes they resurfaced in revolutionary environments. After Friedrich Engels had given prominence to both Joachim and Müntzer, they became part of the global communist lore.³⁴ Both prophets had predicted the revolution to come but, given the circumstances of their time, they had given their esoteric message of

³¹ *Ibid.*, 1:426–27.

³² After the rejection of his teachings by the Wittenberg reformers, Müntzer added Martin Luther and his followers to the list of enemies.

³³ Müntzer, *Thomas-Müntzer-Ausgabe*, 1:518.

³⁴ For an extensive study of Joachim of Fiore and Thomas Müntzer in socialist and communist contexts see Riedl, "Longing for the Third Age," 295–304.

a coming transformation a religious disguise. Engels says: "These doctrines Müntzer preached mostly hidden under Christian figures of speech, under which the newer philosophy had to hide for a while."³⁵

Let me come to my conclusions. This chapter departed from the George Sand's novel *Spiridion*, which presented us with the idea that there is an esoteric tradition going back to antiquity that conveys the knowledge of a coming revolution, initiating a fourth age of science, secularism, and social egalitarianism. What had been disguised in antiquity and the Middle Ages as apocalyptic knowledge and known in its true character only to a few, became public knowledge in the post-revolutionary world in which we live. As the writings of Friedrich Engels attests, this idea is not only found in fiction, but also in foundational texts of communist theory.

But to what end were such narratives constructed? My answer is that the communists and positivists knew exactly where they were coming from. Since they were historical minds, they exactly knew that the idea of universal revolution originates from apocalyptic knowledge about a coming universal transformation of reality. Yet, as materialists, they could not accept that their own historical self-understanding originates from the superstructure of the slaveholder age, as Marx called it, or the theological phantasies of the fictitious age, as Auguste Comte called it.

In their dilemma they had a great idea: What if the apocalyptic thinkers secretly had always been secular revolutionaries? Including even Jesus? What if they formed part of an esoteric tradition that had always known that religion had to be overcome by science and secularism in a man-made revolution? The narrative of secularist esotericism is the secularists' attempt to overcome the embarrassment of their religious origins. I hope to have deconstructed this narrative by giving a historical account of the gradual transformation of apocalyptic knowledge into revolutionary knowledge. Religion is not a disguise, but a source of revolutionary thinking, even if not the only one.

But I wish to qualify my critique with one additional thought: In our time, esotericism is often regarded as an escape from secularism. However, if we expand the historical perspective a bit further, we can see in the example of John of Rupescissa that the esoteric discipline of alchemy was instrumental in the secularization of apocalyptic knowledge.

By means of a heavenly substance, the quintessence, Rupescissa wanted to acquire the alchemical skills of transforming lead into gold and corruptible bodies into incorruptible ones. This, of course, does not agree with our modern idea of science. However, as we have seen, all these alchemical efforts were put in the service of fighting the Anti-

³⁵ Friedrich Engels, "Der deutsche Bauernkrieg," in *Marx-Engels-Werke*, 43 vols. (Berlin, 1956–1990), 7:353.

christ. Yet at the moment that Rupescissa described the means by which humans could defend themselves against the forces of evil, he attributed to them an active and history-shaping role in the universal drama. Humans became self-determined agents, and God's omnipotence as a director of the historical drama was severely challenged.

In other words, we can identify the intersections of apocalyptic and esoteric knowledge as secularizing moments. And this goes far beyond the much-debated question of whether hermetic knowledge plays a role in the emergence of the natural sciences. Alchemy ascribes to man the divine power of changing the nature of things. Revolutionary thought, in turn, ascribes to man the divine power of changing the course of universal history. I hope to have shown that these two forms of human self-divinization are much more interrelated than the history books tell us.

In the writings of Thomas Müntzer, this self-empowerment receives a more profound intellectual foundation, while the alchemical dimension recedes. In Müntzer, it is the hidden dimension of Platonist cosmology that adds a dynamic element to the determinist narratives of the apocalypses. Humans must actively contribute to their salvation, and annihilate whatever stands between them and their deification.

Esoteric traditions have always put more trust in human capacities than has Christian theology with its doctrines of sin and corruption. This trust may have been an important source for the shift from a divinely operated transformation of reality, as we find promised in the apocalypses, to the promise of a human operated transformation of reality, as we find it in the manifestoes of the European revolutions.

PRESENCE IN ABSENCE

GENDER DYNAMICS IN RECENT HUNGARIAN APPROPRIATIONS OF SHAKESPEARE'S *KING LEAR*

VERONIKA SCHANDL

How do we see King Lear? How do we want to see King Lear? Answers, of course, to these questions can be so varying that it would need a bulky volume to cover them. Yet, from much advertised, star-lined, touring productions one trend emerges: on contemporary stages King Lear has become an old man. Not necessarily a king anymore, simply an old man. Johann Wolfgang Goethe's remark that "[e]in alter Mann ist stets ein König Lear",¹ is echoed by Bridget Escolme's chapter on recent *King Lear* productions in the *Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy* where she claims that the main contemporary interpretational trends in Britain favor humanizing Lear, presenting him in a more down-to-earth, psychologized light, as an old man with everything old age might bring.² Ian McKellen's recent portrayal is characterized by *The Guardian's* reviewer³ as naturalistic, displaying signs of old age and dementia, while a recent woman Lear, Glenda Jackson also suggests that her portrayal of Lear is that of an old person. She claims that it is exactly the reason why the question if Lear was played by a man or a woman is irrelevant. "As we get older, we begin to explore, I think, rather more the gender alternatives of our defined gender [...] those kind of gender barriers begin to crack",⁴ she argued in a podcast on NPR.

¹ Johann Wolfgang Goethe, "Zahme Xenien," in *Gedichte*, accessed August 29, 2022, [http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+\(Ausgabe+letzter+Hand.+1827\)/Zahme+Xenien/Zahme+Xenien+3](http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+(Ausgabe+letzter+Hand.+1827)/Zahme+Xenien/Zahme+Xenien+3).

² Bridget Escolme, "Tragedy in Twentieth and Twenty-First Century Theatre Production: *Hamlet*, *Lear* and the Politics of Intimacy," in Michael Neill and David Schalkwyck, eds., *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 540–56.

³ Arifa Akbar, "Ian McKellen's Dazzling Swan-Song weighted with Poignancy" *The Guardian*, July 26, 2018, <https://www.theguardian.com/stage/2018/jul/26/king-lear-review-ian-mckellen-duke-of-yorks>.

⁴ Terry Gross, "Glenda Jackson on Playing King Lear: Gender Barriers 'Crack' with Age," an interview with Terry Gross, *NPR*, April 23, 2019, <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=716305342>.

In other words, when we think of Lear as a cultural symbol for aging, his gender as performed on the stage becomes redundant.⁵

The question this essay sets out to answer is how an aging Lear is portrayed in two Hungarian independent productions, far away from the limelight of Anglo-American brick theatres. How much of his Learness is left in these adaptations to show, and how much his gender is relevant to the interpretations of these plays. Whilst exploring the aging Lear-figures that appear in these productions the paper also wishes to find Lear's so famously silent daughters,⁶ or indeed to explore what happens to the play's gender dynamics when Lear is bereft of his crown.

The two productions the essay is concerned with are not straightforward rewritings of Shakespeare's play, they use *King Lear* as a cultural metaphor, therefore, in Richard Proudfoot's term, are "some Lears."⁷ Yet, it seems that they still tap into the above-mentioned contemporary theatrical trends, by appropriating the character of King Lear as a symbol to discuss aging in a contemporary setting or by imagining Lear as a woman.

The first production, an interactive theatre project by the Káva Kulturális Műhely (Káva Cultural Workshop) from 2016 entitled *Lady Lear*:⁸ rewrote the Shakespearean plot as a parable of a typical Hungarian family where the aging mother's illness challenged the independence of her three sons. Using *Lear* as a cultural symbol of parents/authority figures who, despite their physical weakness, wish to control the lives of their children/subordinates, the play confronted audiences in dialogues initiated by the actors to discuss how they would react in a similar situation.

The second production the paper intends to introduce is a two-person play entitled *Lear's Death*⁹ that premiered in the studio space of the Miskolc National Theatre in 2018. While *Lady Lear* repositions the Shakespearean plot into a wider contemporary social setting, this production digs into the personal psyche of an aging Lear. Accompanied by his

⁵ And, indeed, Andrei Serban's 2010-all-female *Lear* did not emphasize the gender switch either. Furthermore, it seems casting a woman actor to play Lear has become a trend, since the latest Canterbury Shakespeare Festival season also advertised a *King Lear* about a single mother of three. See, accessed August 29, 2022, <https://www.canterburyshakespeare.co.uk/current-season>.

⁶ Dymrna Callaghan, "The Construction of Women through Absence, Silence and Utterance," in *Woman and Gender in Renaissance Tragedy* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1989), 74–89.

⁷ Richard Proudfoot, "Some Lears," *Shakespeare Survey* 55 (2002): 139–52.

⁸ *Lady Lear*, 2016, Káva Cultural Workshop. Written by Júlia Róbert; director: Dániel Ambrus Kovács; actors: Viktor Bori, Gábor Gyombolaj, János Kardos, Melinda Milák, Gábor Takács.

⁹ *Lear's Death*, Miskolci National Theatre, 2018. Written by Éva Enyedi; director: László Keszég; actors: Attila Harsányi, Krisztián Rózsa; music by: Ákos Zságer Varga.

Fool the play follows "Uncle Lear" through several stages of self-investigation ending in his death.

Strangely enough, although the Káva *Lear* features a Lady in its title, and the Miskolc *Lear* introduces the Shakespearean female characters as well, both express the Lear problematic as primarily a male issue, with female voices absent or mediated by male actors. The paper will delineate how the male vocalization of the aging and death of King Lear affect the gender dynamics of these productions.¹⁰

1. GABI NÉNI¹¹ HAD A STROKE

Lady Lear by Káva Cultural Workshop addresses the contemporary problem Western countries all face: that of an aging society. That "by virtue of age and retirement – there is a much larger nonworking population than a working population."¹² It asks how far we are expected to take care of our parents, how much of a personal sacrifice we should be willing to make to help them. The fictional Lady Lear of the play, a former leader, not of a country, but of a school choir, a widowed mother of three boys, got a stroke that left her paralyzed on one side. In the course of the play her boys and her only grandson try to resolve the crux this situation has brought their lives into. As the ensemble website indicates: it is "a crap of a situation with a capital C, served with lots of bittersweet humor."¹³

As it is clear from this short description, this adaptation of the Lear theme is a domestic version of the play where "the main emphasis is on family dynamics."¹⁴ It primarily addresses a social concern many of us refuse to face, the aging of our parents. Indeed, in Goethe's understanding of King Lear's figure the situation challenges the audience to grasp "the sad commonness of the [Lear] experience rather than providing the rarified emotional distinction craved"¹⁵ by many. This, as Peter Conrad convincingly argues, is

¹⁰ For photos and videos, please refer to: *Lady Lear*, <http://kollokvium.figura.ro/play/en/18>; *Lear's Death*, <https://www.youtube.com/watch?v=bK7NVkXUcm4>; <http://csokonaiszinhas.hu/en/eloadasok/enyedi-eva-lear-halala/>.

¹¹ In Hungarian every elderly woman is called "néni", which roughly translates as auntie, while every elderly man is called "bácsi" that roughly means uncle. Both terms can be used with family and Christian names as well.

¹² Gross, "Glenda Jackson on Playing King Lear."

¹³ <https://kavaszinhas.hu/lady-lear-en/>.

¹⁴ For similarly angled adaptations see: Christy Desmet, "Some *Lears* of Private Life from Tate to Shaw," in Jeffrey Kahan, ed., *King Lear: New Critical Essays* (New York / London: Routledge, 2008), 326–50.

¹⁵ Peter Conrad, "Expatriating Lear," in *To Be Continued* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 95–152, 97.

what the play itself teaches by doubling the fate of Lear with that of Gloucester's. In this sense "every old man is a deposed king",¹⁶ even if in this case she happens to be a woman (but more of that later). This commonality is what ultimately enables the play to engage the audience in conversations during the two "openings" the production accommodates.

The play light-handedly molds some themes from *King Lear* to fit the scope of the project – Gabi néni, the mother, starts out from her own flat with her youngest son taking care of her, then slowly loses all aspects of comfort she enjoyed in that first situation. She temporarily has to reside in her second son's apartment, where her pregnant daughter-in-law is disgusted by her "old person smell", and where she is stranded in the living room, as Lear on the heath, naked, since she is unable to put her dress on again alone. Gradually all three sons of hers desert her care, and as a final blow her doctor, one of her former students who admires her for her energy and vitality, refuses to administer her a self-imposed death of sleeping pills. In the penultimate scene of the play it is her grandson who tries to keep her spirit alive, only to witness her second stroke,¹⁷ which leaves the family with "the worst that is yet to come."¹⁸

Nevertheless, very differently from *King Lear*, the boys in *Lady Lear* are not simply male versions of Lear's pelican daughters – even if communication is not their forte, they still try to help. When they fail on their own, they are willing to hire a full-time nurse to assist their mother or look for a well-established nursing home. Their mother, who claims that caring for her is *their* job, immediately turns these ideas down with pain and disgust. What she does not realize is how much, similarly to her, her sons are also determined by their particular life situation they cannot escape: the oldest lives abroad with his second family, and apart from regular money transfers and Skype calls with his son from his first marriage, he cannot leave his new life and family for longer periods of time. Her second son has just started his own family, and his wife – who fails to see herself as a prefiguration of her mother-in-law – is not willing to share the last months of her pregnancy with Gabi néni daily. Her youngest boy still lives at home, but has finally, after many years of failure, found a job he likes – he becomes a tour sound technician, a work that leaves him much less time at home.

Although far less of a dragon than Lear, the play shows Gabi néni as temperamental and outspoken, with rather harsh opinions of her sons. According to the list of characters, she is supposed to be a 78-year-old retired music teacher, yet the play itself presents her

¹⁶ Ibid., 98.

¹⁷ As the doctor explains it was an atrial fibrillation, but the consequences are the same for the family.

¹⁸ This is the final sentence of the play, spoken by the middle son as a conclusion to previous events.

as someone much older, something of an anachronism. She is given a gray wig and a home dress ("otthonka") – a usually 100-percent polyester piece of clothing worn by women in the 1970s while doing their household chores – that is rarely seen today.¹⁹ Her taste for food is also rather conservative, she only eats traditional Hungarian food, mostly from warmed up tins, is baffled by take-away pizza, and is proud of her family's secret "pogácsa" recipe. These characteristics are the source of most of the bittersweet humor the play's website promises, but they age Gabi néni unfavorably, making her closer to 98 than 78, and a thing of the past, almost a caricature.

What complicates her portrayal even more is that although the play's title promises us *Lady Lear*, she is played by her three sons, who take her role one after another. A choice applauded by all Hungarian reviews as an ingenious doubling that foreshadows the future fate of the sons, it is, at the same time, a decision that did significantly change the gender relations of the play. While *King Lear* does give spectators the image of an old man, frail and weak at times, *Lady Lear* deprives the audience of seeing an elderly woman on stage. When the middle son clumsily tries to undress then redress his mom, it is a middle-aged male body on display that we see. When the grandson readies to give a pedicure to his grandma, it is giant male feet we see soaking in a bowl of hot water. The annihilation of a fragile elderly female body on stage and the extinction of an actual female voice deprives the play of the connotations the gender switch promised by the title would have brought, namely the associations one has with the body of one's mother.

Due to the naturalistic acting style present all through the production, the image mediated by the boys, while recalling early modern practices, is primarily masculine, distancing the idea of a mother from the audience. Whereas Lear's journey is definitely a passage during which he has to grapple with his own femininity, Lady Lear here is prevented even from showing her femaleness. Although still there in the playscript,²⁰ she is absent from the stage. Similarly to how her boys decide her fate, the production deals with her without giving her an actual presence.

2. LEAR BÁCSI IS DYING

Lear's Death is a play with no linear plotline, it is a series of scenes, linked by loose association and the two characters that perform them: Lear and the Fool. Lear plays himself, while the Fool takes on several roles: he becomes Goneril, Regan and Cordelia, Death,

¹⁹ See slideshow here: <http://kollokvium.figura.ro/play/en/18>.

²⁰ The whole playscript can be read here: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2017/03/Kava_Lady_Lear_2017_marcus.pdf.

James the butler, and, of course, Lear's Fool. In a short paper it is nigh impossible to do justice to the manifold connotations the play unlocks, so the essay merely attempts to introduce a few aspects to be able to discuss the gender dynamics of the play.

Lear's Death is first and foremost a journey into Lear's psyche. It starts with the sentence: "I don't want to die!",²¹ and ends with Lear's death and him concluding: "There's! Nothing! Wrong! *Va bene!*" It is a journey of self-confrontation, of self-annihilation and personal growth, a journey towards the acceptance of death. In a whirlwind ride of scenes, full of grotesque and farcical situations – at times hilariously macabre or tear-jerkingly honest, the two actors who play Lear and the Fool discuss aspects of Lear's death.

Secondly, the play is a metatheatrical tragi-comedy, a commentary on Shakespeare in performance. As if it wanted to show arm-chair critics complaining about the inability of theatrical productions to display a plethora of interpretations one can ponder about in the quiet of one's mind with a glass of sherry in hand, the production gives spectators just that. We first see Lear on the heath, being investigated by the Fool, sometimes more his executioner than his companion, then he becomes a whining old man in a chaotic Hungarian hospital with the Fool forcing him to swallow all the medicine he ground up in a mortar while singing a botched up version of the song *Brazil* about the lure of death. Later he morphs into Szabolcs, the Leader, the hero of the first Hungarian translation of *Lear*, who in turn becomes the actor playing Lear, Attila Harsányi himself, disclosing his own innermost feelings for his mother, only to transform into Lear again seemingly dead, but alive enough to listen to his eulogy. The list could go on. It is a dance macabre across a modern version of Hell that contains circles of burlesque halls, cabarets, or for that matter a Jerry Springer-like tabloid talk show that hosts the play's mock-trial scene.

Besides the virtuoso performance of the two actors (Attila Harsányi as Lear and Krisztián Rózsa as the Fool) there is a video screen showing flashing images or extra scenes,²² as well as the monologues the two actors improvised into the text that all add to the overt metatheatricality of the play. So does the live accompaniment of music and effects by Ákos Varga Zságer, who remains on stage throughout the production. While *Lady Lear* wished the audience to internalize the events they were watching, *Lear's Death* continuously distances viewers from Lear's vicissitudes on stage. Frailty and death are depicted

²¹ Enyedi, *Lear's Death*, 2. All quotes from the play are from this translation. Courtesy of the translator, Philip Barker and the author, Éva Enyedi. Furthermore: *Lear's Death*.

²² Like that of the two hilariously confused murderers, also played by Harsányi and Rózsa, who discuss whether to blind, castrate or simply kill Lear and Cordelia.

here as “concepts that are incomprehensible, that are only to be reflected on with the help of an adequate toolkit.”²³

While displaying a vast array of interpretational possibilities, the play also reflects on its own idiosyncrasy. In several asides to the audience the two actors debate how this production fails to present the “famous royal costume drama from the pen of the greatest of all playwrights, the Bard of Avon.”²⁴ They discuss what tricks it would take to gain “serious professional recognition, critical acclaim, if not the occasional invitation abroad”²⁵ and in an interlude entitled: “Long Live Youth – Festival Interlude” they satirize the backward theatrical hierarchies of the country’s theatres.

Yet, at the bottom of this metatheatrical extravaganza, at the core of Lear’s quest for the acceptance of death, is Lear’s struggle with his daughters. Although the three daughters never appear in person on stage, they are recalled and are played by the Fool from the first scene to almost the last. They are evoked in their father’s curses,²⁶ are presented as relatives who never visit their father in hospital, appear as speakers of Lear’s eulogy who lie to put him in a favourable light, are portrayed as rather simple creatures with broad countryside accents who dis their father in front of the TV cameras, but also are seen as victims of child abuse (Cordelia), and finally as the ultimate source of consolation. As if a magic mirror would have refracted the chronological events of *King Lear* into myriad pieces that display us all the viewpoints of the characters, we also hear Goneril’s and Regan’s woes and Cordelia’s aches besides Lear’s laments. Since no single narrative can do justice to Lear’s journey, we get all of them.

We are in Lear’s head, therefore everything is uttered in a male voice – all three daughters are played by the Fool and although their portrayal, their tones change from scene to scene, ultimately all are mediated through the Fool’s persona, a male presence. To complicate matters more, the production plays with the similarity of the two actors so often (their faces are morphed into each other on the video screen and the poster of

²³ Zsolt Almási, “A halál geometriája,” February 15, 2019, *prae.hu*, <https://www.prae.hu/article/10829-a-halal-geometriaja/>.

²⁴ *Lear’s Death*, 12.

²⁵ *Ibid.*, 16.

²⁶ “I was a great king! I had three daughters! Now here I am whimpering like a miserable worm! [...] But how could they be so vile? I gave them all I had! I raised them alone. Do you know how much Goneril ate when she was little? Her nappies always full of crap! You know how much nappies cost? [...] I always had to buy new clothes for Regan, and games and a horse and a blackamoor! Their mother was to blame, always spoiling them till the day she died! And I was an idiot! Having them taught, and they were girls! I thought they’d be grateful and take care of me when I got old and sick! But they’re beasts! My God, what will happen to me when I get sick?” (*Ibid.*, 2.)

the production uses the same image)²⁷ that they seem to be just two faces of the same person, two voices of the same experience. As if their roles could be reversible, their lines could be uttered by the other, their roles could be switched if wished so. Consequently, the Fool can also be read as a projection of Lear's mind, or vice versa, an interpretation that questions the validity of the daughter's utterances even more.

However, no matter what the ultimate source of these two voices is, it is only when they become harmonious, in a somewhat classical reconciliation scene between Lear and Cordelia that Lear's journey nears its end. When the antagonism, the continuous bickering between the Fool (also as Goneril, Regan and Cordelia) and Lear subsides and they mutually forgive each other, is Lear finally ready to die. It is first Lear who asks for Cordelia's forgiveness:

Thank you! You must put up with me. I was cruel to your mother and didn't give a shit about you three. I only cared about gaining more and more power. I got everything. Flat, property, car, country! I got new kidneys, a new liver, a new face. I didn't want you to have the kingdom. I didn't trust any of you. You are too good-hearted. Goneril's stupid. Regan's greedy. Or vice versa. Regan's stupid, and Goneril is greedy. I'm always mixing them up. I wanted to be king even after my death. Please forgive me for everything. I am an old fool. Senseless. I had no sense. Pity.²⁸

Replying, Cordelia admits that she was stupid to compare her love for her father to salt.²⁹ They embrace and plan to stay like that forever. Everything seems to be ready for a celebration.

A festive dinner follows, a burlesque take on the classic drunk butler routine,³⁰ a reconciliatory banquet, or a wake – for Lear who is finally ready to die. The Fool, who this time plays James, Lear's butler, seats an impressive circle of guests at the table: Goneril, Regan, a guest called: Albany-Cornwall-Kent-Burgundy-Frank, Mr. Trump, Mr. Bean, Death, and finally the filthy, smelly, diabolical Poor Tom, a.k.a. Edgar Gloucester. As a mocking summary of all the previous scenes, the Fool speaks all the lines of the guests and drinks their drinks. As he gets more and more inebriated, Lear keeps asking him where Cordelia is. But

²⁷ <https://mnsz.hu/eloadasok/single/734>.

²⁸ *Lear's Death*, 20.

²⁹ The play continuously uses the Hungarian folk tale motive of the youngest daughter loving her father as much as people love salt instead of the lines from *King Lear's* love scene where Cordelia says "Nothing".

³⁰ See "drunk butler," YouTube-video, 10:50, uploaded by „jeroenschoones", September 13,2009, YouTube,<https://www.youtube.com/watch?v=i8xPhU5132I>.

she never arrives. After the final dessert course James/The Fool faints/dies so it takes the onstage musician, Zságer to announce that Cordelia has died and will never come.

This utterance turns the banquet retrospectively into an unplanned wake for Cordelia, too. Her death, as in Shakespeare's play, happens offstage and is only reported by outsider onlookers. She is given no final words, no tragic treatment. If she was projected onto the stage through the Fool's words, then her death is rather farcical – a drunken stumble and a stunt-like fall. Yet the void that her absence created during the dinner lingers there in the final scene of the play, too. Instead of the pieta we are accustomed to at the end of Shakespeare's play, here in the last scene we can see an old man agonising *with* and later *ona* stool – Cordelia's empty chair – that signifies Cordelia, or more specifically her absence.

Lear's dearest daughter, who has previously been mediated through the Fool is ultimately objectified as a stool, similar to those that stood in for her older sisters in Shakespeare's mock trial scene. Her role here, however, could not be more different. Her presence in absence is the final push Lear needs to be able to die. Although the play asserts that dying is a lonely act, Cordelia's nothingness, her non-attendance is vital for Lear's acceptance of death.

Similarly to *Lady Lear*, *Lear's Death* also interprets *King Lear* as a story told from a male perspective in which female viewpoints can only be mediated through authoritative male voices. Yet, while *Lady Lear* wishes to camouflage this absence, in *Lear's Death* this marked void is interpreted as presence. This reverberates in the final text of the play, a poem by Lajos Kassák, recited in Lear's voice: "Who's gone is gone, said my mother, never grieve over wayward souls./ Who's gone is gone, say I as well, but at the same time I feel profoundly /those once with us can never leave us completely."³¹ With these words Lear climbs back to the Fool's shoulders and the cycle starts again.

³¹ *Lear's Death*, 29.

“WAS HE NOT WITH YOU? WHAT ON EARTH DOES HE DO?”

A BRIEF OVERVIEW ON THE POSSIBILITY OF AN ENCOUNTER BETWEEN JOHN DEE AND ANDREAS DUDITH

MARCELL SEBŐK

“John Dee was a notorious visitor of East-Central European courts with a strange, mystical-chiliastic message based on his conversations with angels.”¹ This is how György Endre Szőnyi [henceforth Gyuri] introduced John Dee’s visits to our region in his book, which became a solid reference point in the historiography of early modern cultural history and occultism. Later in this book, after a detailed reconstruction of Dee’s regional activities, he offered another assessment of him: “[...] Dee lived an almost schizophrenic double life in East-Central Europe. The psychotic and visionary loner on the one hand can be contrasted with the vivid and exuberant scholar-magus who maintained his contacts and sought new acquaintances.”²

This evaluation is accompanied by a thorough discussion of Dee’s attempts toward patronage and acknowledgment expected from the regional aristocracy, papal envoys, and the Habsburg royal house (Rudolph II himself), and Gyuri plausibly concludes that Dee did not entice enough attention and then support in these circles. There is only but one exception within the series of disappointing efforts when Dee received a more extensive treatment: this can be detected in the exchange of letters between Tadeus Hájek-Hagecius (a Prague-based imperial astronomer) in whose house Dee spent some days during his trip, and Andreas Dudith, a contemporary Hungarian-born politician and erudite humanist. Dudith had an extremely large network of contacts, based on his personal relationships and correspondence.³ Consequently, I was wondering whether John Dee might have ever met Dudith in his house in Breslau (present-day Wrocław), or contacted, as it was already open for such English visitors as Philip Sidney and Henry Savile. This article offers, therefore, a new discussion of the possibility of their encounter or contact

¹ György Endre Szőnyi, *John Dee’s Occultism: Magical Exaltation Through Powerful Signs* (Albany: State University of New York Press, 2004), 161.

² *Ibid.*, 260.

³ For the most detailed recent discussion of Dudith’s life see Gábor Almási, *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*, Leiden–Boston: Brill, 2009, 306–7.

by looking at again two examples Gyuri used,⁴ and also deals with other, new references which were not available for analysis at the time of publishing his Dee book.

In the first reference, a letter to Tadeus Hájek-Hagecius, composed on December 20, 1585, Dudith mentions “dominus Dee, Anglus, mathematicus” with great admiration, and asked Hagecius to inquire John Dee whether he could recommend him a resident mathematician to whom he was willing to offer a respectable salary.⁵ Even more, he urged Hagecius – and in this way Dee – to find somebody with whom he would live together. “I would treat him [the imagined mathematician] kindly and will pay him an annual salary, and he will have lots of books of every kind and leisure (otium).” Dudith also wrote to Francesco Pucci, “nobilis et patricius Florentinus”, a Florentine patrician and convert, whom he seems to have also esteemed, and asked him the same, that is, to suggest a mathematician to satisfy his personal educational plans.

For many years then, Dudith had desperately tried to find a companion of well-prepared mathematicians and astronomers. He relied on his various English and other European contacts in his search because he decided to be a scholar of celestial spheres, to be a trained astronomer. It happened in a period of his life when he had already published an erudite and critical manifesto (*A Commentariolus – Short Commentary*) against the superstitious explanations of heavenly phenomena on the occasion of the famous comet of 1577.⁶ His efforts to become a member of the community of astronomers had failed, though he remained a respected member of the Republic of Letters whose Breslau-house and library were open for learned travelers like John Dee.

The second reference Gyuri used in his book describes a different assessment of Dee by Dudith, “whose esteem seems to have waned by 1587”, – who composed again an epistle to Hagecius on July 3, 1587.⁷ “De Anglis multa audivi” – I have heard a lot about the Englishman – says Dudith and continues as follows: “All of these seem puzzling and little credible to me. Since some people are determined that he speaks with the angels, I do not know whom to believe.” And Dudith goes on by discussing the alchemical term, *chrysopoeia* which refers to the artificial production of gold, most commonly by the alleged transmutation of base metals such as lead. Also, he refers to the *adamant*, a legendary mineral to which many properties were attributed. During the spiritual sessions organized by Dee and

⁴ Szőnyi, *John Dee's Occultism*, 261–62.

⁵ Dudith, *Epistulae*, vol. 7, no. 1251., 533. <https://mek.oszk.hu/20300/20374/pdf/> accessed September 10, 2022.

⁶ My article on the commentary is forthcoming: Marcell Sebők, “Practicing and Patronizing Science in the Republic of Letters: Andreas Dudith’s Radiating Curiosity, Vanity, and Skepticism.”

⁷ Dudith, *Epistulae*, no. 1265., 555.

Edward Kelley, they made use of this holy stone – adamant – through which they could see angels and communicate with them. But the spirits in fact returned mere coal (*carbon*), and even this coal burned into ashes. This proves for Dudith, without hiding his displeasure, that both Dee and Kelley practiced black magic and not science.

For the sake of offering a glimpse of Dudith's well-informed composition of letters, it should be mentioned that within this same letter he describes, for example, the case of Francesco Pucci, who, under the effects of a spiritual séance carried out in Prague on August 6, 1586 – during which angel Uriel spoke to him through the mouth of Edward Kelly – converted to Catholicism and officially abjured on March 6, 1587. Pucci's religious stance and his relation with heretical circles arouse suspicion though, and later in 1593 he was arrested in Salzburg, and then transferred to Rome after a long procedure of a trial. Finally, Pucci was sentenced to death by the tribunal of the Inquisition and beheaded on July 5, 1597. Dudith also mentions the death of Paul Wittich, a talented astronomer of the day, "whose library was torn apart by his sister – as I heard – and no other memories remained." Wittich died on January 9, 1586, and his mentor, Tycho Brahe intended to buy his library but failed.

Dudith's shift of perception and opinion about Dee seems understandable since at the beginning of the 1580s Dudith sought knowledgeable experts for improving his mathematical and astronomical capacities, and that is why John Dee was amongst the "wanted" scholars. Dudith also asked for this favor or recommendation from a number of his correspondents whom he expected to offer an appropriate person. But some years later he became skeptical and sarcastic about those practitioners in science who had not met the high standards required for a cutting-edge scholarship of the day, the one Dudith never pursued. There could be another reason that fed Dudith's irritation towards John Dee, and I quote again from the book: "While at home Dee collected books, organized a private academy, managed geographical expeditions, and suggested a reform of the calendar, he did little of this sort in Eastern Europe. He did not even practice the occult art in that complex, esoteric-humanist form as he had previously at home. His message for Eastern Europe was a mystical, religious lesson, but without the innovative dogmatics of the radical reformers who temporarily camped in Poland or Hungary (the Sozzinis, Palaeologus, or Francken). In fact, Dee was abhorred by the vistas of skeptical anti-Trinitarianism."⁸ At that time Andreas Dudith, who left the Catholic Church for the sake of his liberty and a marriage with a Polish noblewoman, was rather sympathetic to the teachings of anti-Trinitarianism, though he never converted to any of the denominations of the Protestant Church.

⁸ Szőnyi, *John Dee's Occultism*, 260.

Besides these two mentions in Gyuri's book, however, there are some more reflections from Dudith on John Dee. Thanks to the finally published critical edition of the full correspondence of Dudith (the last Volume, number VII, was published in 2019), one can explore more references than two on John Dee, therefore, a more exhaustive mapping becomes possible of his thoughts and relationships.

In the letter to Johannes Praetorius (the first professor of mathematics at the University of Altdorf) on October 9, 1584,⁹ Dudith informs his friend that "he heard about Dee, the mathematician of London", who was in Kraków from March 1584. He also refers here to Olbracht Laski who sponsored Dee's performance there, though he had financial difficulties afterward. In this composition, Dudith used a nonjudgmental description of Dee, and mentioned numerous common acquaintances too, such as Hagecius' illness, or Tycho, whose letter he sent to Praetorius "which I do not understand, being ignorant of his observations."

On November 20 of the same year, he mentions again the "celebrated English mathematician, John Dee" in a letter to Guillaume Ancel, the resident envoy on behalf of the French king to the court of Rudolph II in Prague.¹⁰ Dudith was eager to learn more about Dee and his family's move to Prague "regarding which I beg you to inform me fully" – he wrote. On the same day, Dudith composed another letter to Peter Monau of Breslau (an imperial physician at that time in the court of Rudolph II), in which he complained about not having any news of Dee's period in Kraków.¹¹ Earlier Dudith asked Monau – among others – to find a well-prepared mathematician for himself, and here, he urged him again: "Please, remember my request, and let me know of a mathematician who wants to live with me." And went on more desperately: "Dee might be able to persuade a family member or a student of him (in case of not being himself the tutor). The English are generally talented, diligent, and well-educated in philosophy and other arts." Dudith was looking for the company of intellectual partners in order to transfer his "solitude and otium" into an enjoyable place, because without them "we will die in stupor and cowardice."

On December 12, in another letter to Praetorius, Dudith first mentioned Henry Savile, another English scholar visiting Central Europe, and asked Praetorius to inform him about Savile's whereabouts.¹² Then he requested information about the mathematician Dee, "who was either in Prague or Kraków. Was he not with you? What on earth does he do?"

⁹ Dudith, *Epistulae*, no. 1208., 427.

¹⁰ *Ibid.*, no. 1212, 435.

¹¹ *Ibid.*, no. 1213, 438.

¹² *Ibid.*, no. 1219, 454.

How I desire to speak to him!" For this purpose, Dudith intended to find out something certain about Savile, but for this reason, he needed some specifics about Savile. Another anxious attempt by him without a result we can trace.

On December 20, Dudith wrote again to Peter Monau, saying that "I eagerly await to learn everything about Dominus Dee: where he is going to stay, or whether he shall run away."¹³ Within some days, on December 24, 1584, Dudith composed another letter to Monau, and acknowledged with some sadness that "Dee is perhaps absent, as I understand from your silence and that of Tadeus Hagecius. But please, do not forget what I wrote about him recently."¹⁴

On January 14, 1585, Dudith wrote to Jacques Bongars (a French humanist diplomat) and referred to John Dee again, after a mention of Henry Savile, "a very dear friend of England, whom I eagerly wait for his letters and some books for two years now." Dudith was wondering about the silence of Savile, and the reasons for it, too. "He lived with me for six months and was intimately connected that I could not remember if I had ever spent so many more pleasant months before." Then, he mentioned John Dee, "mathematicus celebris" who is also not unfamiliar to Guillaume Ancel, whom "I beg you, you might bring anything about him [Dee]." While Dee was in Kraków, "he did not even respond to any of the greetings through friends." This caused a certain degree of disappointment and even more anxiety in Dudith.

Out of these seven new references on John Dee by Andreas Dudith – all of them dated between 1584 and early 1585, therefore all of them before the first letter mentioned in Gyuri's book – it looks obvious that Dudith closely followed John Dee's activities and places where he stayed, and he wanted to meet him in person, not just through intermediaries and common acquaintances. However, he skillfully relied on his network to have the possession of more information than simple hearsay, but as these letters reveal, he never accomplished this effort. As his correspondence also exposes, he became a frantic seeker of a mathematician, in lack of Savile, who would educate him on the basic theories and methods of astronomy. It is also detectable from his communication that the lack of possible experts in situ was often compensated by the rising intensity of re-curringly composed letters to Praetorius or Hagecius, whose responses nevertheless were rather disproportionate. It should also be mentioned that there is no record of a possible approach on Dee's behalf towards Dudith. Even if he led a most active social life in the 1580s, according to his personal diary, by regularly meeting with numerous local and

¹³ *Ibid.*, no. 1220, 457.

¹⁴ *Ibid.*, no 1223, 464.

international intellectuals, Dudith and his house never seemed as attractive as others'. More sarcastically one might say that Dee was keen to communicate his concerns about the natural world rather with the angels than Dudith.

All in all, it seems quite apparent that John Dee and Andreas Dudith had never met in person, though they could have come across many times. It is a story of a failed attempt from Dudith's perspective, whose pursuit of happiness via the possession of knowledge of natural philosophy, astronomy, or geography remained within the walls of his private library, and within the learned scholarly correspondence, he passionately fostered.

POST SCRIPTUM

It seems that there is only one exceptional example that proves a particular coming together of Dee and Dudith: the *Album Amicorum* of Abraham Ortelius, preserved intact at the Cambridge University's Pembroke Library.¹⁵ This album comprises contributions (signatures, inscriptions, poems, drawings, engravings, coats of arms) to the renowned Flemish cartographer, geographer, and antiquarian Abraham Ortelius (1527–1598) from a distinguished group of his international friends. The contributions were gathered over several years and more than 130 of his contemporaries are represented. The list of friends includes, among others, Gerhard Mercator, Christopher Plantin, Justus Lipsius, Andreas Dudith, and John Dee, too.

John Dee's contribution was prepared in 1577 on Sunday before Lent, and he offered his shield of arms within an ornamental cartouche, containing his inscription: "Abrahamum Ortelium Antwerpianum, Joannes Dee Londoniensis, Geographum, Mathematicum Philosophico complectitur Amore."¹⁶ Dee was granted this shield of arms on July 3, 1576, which took the form of a gold lion rampant on a red ground, with the motto *Hic Labor*. A coat of arms of the Dee family is displayed in the Chancel of St Mary the Virgin Church, Mortlake. The two genealogical rolls he compiled of his ancestry survive among the Cotton manuscripts in the British Library, xiii 38 and xiv 1.

The inscription by Andreas Dudith was prepared on October 29, 1584 in Breslau. He penned his words with his famous red ink, as usual.¹⁷

¹⁵ This is MSLC.2.113, and fortunately, it has been digitized: accessed August 25, 2022, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-LC-00002-00113/1>.

¹⁶ *Ibid.*, 90r, accessed August 25, 2022, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-LC-00002-00113/185>.

¹⁷ *Ibid.*, 51v, accessed August 25, 2022, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-LC-00002-00113/108>.

REFLECTIONS ON AGGREGATION AND ANIMACY AS CATEGORIES IN THE TEACHING OF HUNGARIAN AS A FOREIGN LANGUAGE (THFL)

PETER SHERWOOD

On the occasion of my old (very much *régi* and not at all *öreg!*) friend György Szőnyi's seventieth birthday, it is both an honour and a pleasure to offer some thoughts on the teaching of Hungarian as a foreign language (THFL), an essential element of the Hungarian Studies programme at the University of Szeged which he was instrumental in establishing and leading for many years in the course of a long and distinguished career.

BEGINNER

One of the first problems faced by the THFL teacher, perhaps especially when teaching those with an Indo-European mother tongue, is that the so-called plural suffix **-K** in the Hungarian noun system is not used with any indication of number, however vague, with the noun in the noun phrase, and that as a logical consequence the latter shows singular agreement in the verb. Consequently, students may produce constructions echoing some of the major European languages, such as: **a három gyerekek tanulnak* (correctly *a három gyerek tanul*) "the three children are studying", or **sok fiúk beszélgetnek* (for *sok fiú beszélget*) "many boys are talking" (or perhaps using just one or other of the suffixes). By way of explanation, the teacher may say, informally, something like "Hungarian does not use the plural after numbers, even indefinite ones". Or, as one of the few widely available English-language handbooks of Hungarian grammar phrases it, more carefully and positively: "The singular is used after numbers and other expressions of quantity."¹

This beginner's error may stem partly from the use of terminology taken over from the traditional description of Hungarian, itself historically based on those of prestigious European (Indo-European) languages. The Latin term *pluralis*, when magyarized as *többesjel* for **-K** (and **-I**, in the possessed form), is perfectly acceptable, as each of these is incontrovertibly a *jel*"(grammatical) marker, affix" for *több(es)*"several" items, and as far as the Hungarian speaker is concerned there would seem to be no problem. But if this Hungarian term is then translated "back" into (say) English, as "plural", for the description of

¹ Carol Rounds, *Hungarian: An Essential Grammar* (London / New York: Routledge, 2001), 90.

the Hungarian suffixes, there certainly is an issue: Hungarian is a Uralic language lacking a simple “singular” vs. “plural” opposition in its nominal morphology. The contrast is between, on the one hand, the “singular” form of the noun (but see below!), used with any number or expression of quantity, including zero, “many”, “few”, and so on, and, on the other, what might more accurately be called an aggregational form, used when there is no indication of quantity, only a (wholly unquantified) aggregation of items. As noted above, the Hungarian noun may also be suffixed for possession, so an example might be:

nincs/egy/két/három/tíz/száz/ezer/millió/sok/néhány/több hajó

[-POSS] /// hajó-ja (etc.) [+POSS]

“no/one **ship**” //two/three/ten/a hundred/a thousand/a million/many/a few, some/
several **ships**”

vs.

hajó-k [-POSS] “a (wholly unquantified) aggregation of **ships**” // *hajó-i (etc.) [+POSS]*

Further evidence that **-K**, in particular, is not a plural suffix comes from two other areas of the grammar. The student may not encounter either of these early on, but here I am, initially, addressing the teacher of HFL. One is the associative suffix **-ÉK**, traditionally regarded as a *plurale tantum*.² As Lotz showed, however, this may be analysed as consisting of two meaningful elements (morphemes): the *nomen possessi* (non-attributive possession marker) **-É** “belonging to” (*ez a könyv Péteré* “this book is Péter’s, this book belongs to Péter”), combined with the aggregational **-K**.³ The associative is invariable in form and productively added only to a given name or a surname, or (perhaps mostly in a rural setting) to a profession name, and it may also be added to a personally-suffixed noun that denotes a person: *Jánosék* “János and his family/friends/people”, *Szabóék* “Szabó and (his) family, the Szabó family, the Szabós”, *Bidenék* “Biden and his family/associates/advisors”, *a tanítóék* “the (village) teacher and his family”, *a barátomék* “my friend and his/her family”.⁴ Here, too, **-K** marks an unquantified aggregation, moreover of people

² For the notion of associative in general, see Edith Moravcsik, “A Semantic Analysis of Associative Plurals,” *Studies in Language* 27, no. 3 (2003): 469–503. For Hungarian in particular, see also Lotz’s article in note 3, and a summary in Peter Sherwood, “Towards the Grammar of Intimacy: Some Associatives and Duals in Ugric,” in Marianne Bakró-Nagy and Károly Rédei, eds., *Ünnepi kötet Honti László tiszteletére* (Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet, 2003), 357–62, esp. 357–59.

³ János Lotz, “A magyar {-ÉK} morféma,” in Lotz, *Szonettkoszorú a nyelvőről* (Budapest: Gondolat, 1976), 191–93. In fact, Lotz’s analysis is more subtle (he posits three morphemes in the suffix, one of them represented by zero), but that does not affect the point being made here about the element **-K**.

⁴ It may also, on occasion, be added to the names of anthropomorphised animals (in children’s stories, folk songs and folktales) and is also found in a few other rare and isolated instances. In none of

closely associated with the named person. That is to say, the **-K** here is (also) a marker of animacy.

The other relevant area of Hungarian grammar is the form seen in *a Nyolcak* “the Eight”, referring to a group of Hungarian avant-garde artists active between 1909 and 1919. Here **-K** has been added to the numeral *nyolc* “eight” and refers to an “aggregation of eight people”, the definite article (which is an essential part of the construction) indicating that it is a uniquely identifiable group. In fact, as Appendix 1 suggests, it seems that this operation can be carried out on *any* numeral to create an aggregation consisting of the number of people (or entities consisting of people, for example organizations or political groupings) named by the given numeral, such as *a Tizek* “the Ten”, *a G7-ek* “the G7”. As the examples in Appendix 2 show, even *sok* “a lot of, many, much” and *több* “several” when suffixed with **-K** create an aggregation of people – and only people. It is notable that, unlike the [number+noun] noun phrase (*[nyolc ember] volt ott* “there were [eight people] there”), this noun phrase ending in **-K** takes plural agreement in the verb (*Kik voltak a Nyolcak?* “Who were ‘The Eight?’”). The appendices provided here are so extensive because I have not seen these phenomena, rather striking for those brought up in most European languages, documented in detail. Here, too, it is clear that **-K** is not a marker of plurality in the Indo-European sense, though it is indeed also a marker of animacy.

I believe that the term “aggregation” was first proposed by János (John) Lotz (1913–1973), in a series of rigorous and intellectually demanding studies, some collected in his posthumous volume, Lotz 1976 (see details in note 3). It is not difficult to imagine why it has not been widely adopted: the weight of tradition and prestige supporting “singular” and “plural”; the unfamiliarity and awkwardness of the word “aggregation(al)”; and, not least, the relative inaccessibility Lotz’s writings – and even in the volume mentioned, it is distinctly unhelpful that three or four alternative Hungarian renderings of “aggregation(al)” are offered.⁵ But there can be little doubt that Lotz’s analysis is correct.

It is clear in this light why, for example, the Hungarian names of those parts of the human body that normally come in pairs (e.g. *szem* “eye(s)”, *fül* “ear(s)”, *váll* “shoulder(s)”, *kar* “arm(s)”, *láb* “leg(s), foot/feet”, even *tüdő* “lung(s)”) do not take the aggregational **-K**

these cases, however, is it generally productive.

⁵ Lotz, “A magyar {-ÉK} morféma”, (1) *aggregáció (csoport)*: 125; (2) *aggregátum*: 130, 151; (3) *összesítés (aggregáció)*: 137. See also Peter Sherwood, “Nyelvtan, terminológia, nyelvtanítás: nyelvelírás és pedagógia összefüggése két *terminus technicus* példáján,” in Orsolya Egyed et al., eds, *Hagyományok és módszerek: Az I. Nemzetközi Hungarológia-Oktatási Konferencia előadásai*, 2. köt. (Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1990), 104–20.

suffix: these are semantically not aggregations of a wholly unquantified kind. When reference is made to only one of these, the element *fél* "half" is used adjectivally: *fél szemére vak* "(s)he is blind in one eye", *félvállas ruha* "off-the-shoulder/asymmetric dress/top". (NB While these remarks generally hold true, analogical forms with **-K**, such as *szemek*, *vállak*, *karok* and *lábak* are in fact not infrequently found. Nor are items associated with some of these parts of the body found with **-K** either: *szemüveg* "spectacles, glasses", unless of course the reference is to several pairs, while as far as pairs of items of clothing associated with these parts of the body are concerned, reference to only one element of a pair requires the numeral classifier *pár* "pair" after *fél*: *fél pár kesztyű* "one/a single glove [i.e. one half of a pair]", *fél pár csizma* "one/a single boot [i.e. one half of a pair]". In some pedagogical, and indeed other, grammars some of the material sketched within this bracket is erroneously or incompletely given or implied, or not given at all).⁶

INTERMEDIATE

Once the use of "singular vs. aggregational" has been well established, the more advanced student of HFL may be interested in taking a further step. For in the description of Hungarian, even "singular" is not a particularly appropriate term. For example, the sign above a shop where books are sold (when it is not *KÖNYVESBOLT* "bookshop") is traditionally *KÖNYV*, and not *KÖNYVEK*, with aggregational **-K**, even though clearly more than one book will be on sale.

In this light, instead of "singular" for the basic form of the Hungarian noun, I propose the term "general". A more appropriate terminology for number in the Hungarian noun system could thus be:

general vs. aggregational
általános vs. *aggregációs*

This major opposition could certainly be introduced from day one of teaching.

If accepted more widely, there would be the advantage of a parallel with the evolution of the terminology for the verb system, which has at last progressed from the mis-

⁶ E.g. the grammar mentioned in note 1. Furthermore: on the same page of this grammar (90) there is rightly a warning footnote that *félcipő* "denotes a kind of shoe, not a single shoe", but not that (e.g.) *fél nadrág* refers to a kind of pants (US)/trousers (GB) (generally ones that are not full length), rather than **a (single) pant-/trouser-leg", as the text might imply. Moreover, *félnadrág* (written as one word, like *félcipő*) is a somewhat old-fashioned or folksy word for "halfwit".

leading conjugation labels *alanyi* vs. *tárgyas* “subjective vs. objective” to the more accurate and widely accepted *általános* vs. *határozott* “general vs. definite”. There would also be greater economy in terms of the number of grammatical labels required for the description of the language, thanks to the use of the term *általános* “general” in both major systems. Such improvements in terminological accuracy may help HFL learners to a clearer understanding of these fundamental aspects of Hungarian grammar from the outset and ensure they do not try to squeeze them into an inappropriate, Indo-European framework.

ADVANCED

For students interested in integrating these reflections with linguistic typology more broadly, it can be pointed out that Hungarian is a language with “general/singular number”, that is, it is able to express the meaning of the noun without reference to number (“general number”, as in the example of the shop sign KÖNYV), while sharing this “general” form with the “singular” form as widely understood. While in the standard textbook on the grammatical category of number a major opposition in many languages is described as “general/singular” vs. “plural”, I would maintain that for Hungarian “general” vs. “aggregational” is a preferable terminology, for the reasons outlined above.⁷

It is my hope that, beyond the teaching of Hungarian as a foreign language, these reflections might also be of interest to historical linguists in their quest for the still uncertain origins of the morpheme **-K**, not only in the noun system but also in the verb system, where an even more mysterious **-K** is the first person singular suffix in the general conjugation. That is a topic to which I hope to have the opportunity of returning, perhaps on another such auspicious occasion.

Appendix 1: HUNGARIAN NUMBERS, “three” and above, suffixed with -K, in the sense “group/aggregation of people or anthropomorphic entities” (note, e.g., 7 (b) below, with explicit *akik* “who”). Unusual as they may seem to the learner, these examples, collected from the internet over a lengthy period, show that the process is completely productive.

⁷ Greville G. Corbett, *Number* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), esp. 9–15.

1. [financial (?) grouping] of three

Még függőben a detroiti hármak pénze. [...] (az eredetileg igényeltnek alig felét), mellyel a Detroiti **Hármak** finanszírozni **tudják** működésüket

<https://index.hu/gazdasag/vilag/detau081208>

2. [political grouping] of four

Sorsdöntő időszak előtt **állnak a visegrádi négyek** – Magyar Nemzet [headline]

<https://nemzeti.net/sorsdonto-idoszak-elott-allnak-a-visegradi-negyek-9977076.html>

3. [name of group] of five

Korra legendája 3. évad [...] Most a Comic Con-on sem **lesznek ott az Ötök** –

<<https://www.sorozatjunkie.hu/tag/the-legend-of-korra/>>

4. [political grouping] of six

A Hatok időt **kértek**, hogy reagáljanak az iráni javaslatokra [...]

<gepnarancs.hu/.../a-hatok-idot-kertek-hogy-reagaljanak-az-irani-ja...>

5. [political grouping] of seven

Újságírói kérdésre válaszolva Paolo Gentiloni azt mondta, Donald Trumpot [...] **A G7-ek lefektették**, hogy a migráció globális jelensége olyan, [...]

<www.origo.hu/.../20170527/kiall-az-oroszok-hatarvedelme-mellett...>

6. (a) [political grouping] of eight

nem **tudtak** megegyezni a **G8-ak** a líbiai repülési tilalomról

https://hvg.hu/vilag/20110315_juppe_G8

(b) [artistic (painters") grouping] of eight

(i)

Ez a csoport, **a Nyolcak** közvetlen párizsi kapcsolatokkal **rendelkezett**

[NB no plural agreement in verb, presumably because here **a Nyolcak** is merely in apposition to the singular subject noun phrase *ez a csoport* "this group"]

(ii)

A „**Nyolcak**” nem **törődtek** az intézményekkel, hiszen például kitekert testű, botrányos aktokat is **kiállítottak**, s viszonzásul az intézmények sem törődtek **velük**.

<<https://books.google.co.uk/books?isbn=9639996564>>

7 (a) [translation of English film title] of nine

A kilencek (The Nines): információk és érdekességek a **A kilencek** című filmről, melynek eredeti címe: The Nines (*sic*).

<https://www.filmkatalogus.hu/A-kilencek--f21328>

[NB The English original has, unusually, a plural marker in its title, cf. the usual English versions/translations, without plural marker, of (example 6) “the Eight”, example (8) (a) “the (Council of) Ten”, example (17) “the G20”, etc.]

(b) [political grouping] of nine people

Kulin Ferenc az első lakitelki találkozó résztvevője: „[...] **A kilencek, akik** szervezik a lakitelki találkozót, mindenkit meg **akarnak** hívni

https://hu.wikipedia.org/wiki/Lakiteleki_tal%C3%A1lkoz%C3%B3

8. (a) [historic Venetian political council] of ten people

A **Tízek Tanácsa**, vagy olaszul a Consiglio dei Dieci

https://hu.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADzek_Tan%C3%A1csa

(b) [paramilitary youth organisation] of ten people

Hasonszőrű társaival, mint a „Tízek” [!] nevű paramilitáris ifjúsági szervezet tagjai, [...] „**A Tízek** megint **kivonultak!**”

<<https://books.google.co.uk/books?isbn=9633747945>>

9. [artistic (poetic) grouping, cf. 6 (b) above] of eleven people

Mintája minden bizonnyal a „hőskor” egy másik csoportos jelentkezése, a **Tizenegyek antológiája** (1923) volt

https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%9Aj_arcvonal

10. [also book title] of twelve

Csakhogy **a Tizenkettek** a vírus hatására vérszomjas szörnyetegekké **váltak**. Amikor kitértek a titkos kísérlet helyszínéről, elszabadult a pokol.

<kemenyfedel.blogspot.com > ... > fantasy > szépirodalom > thriller>

[NB **kettek* for “two people, a couple” is not found, as it is thought the ending of *kettő* (cf. *két*; both “two”) historically contains a dual suffix; and compare 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27 and 28, below, where in each case more than two people are involved.]

11. [translation of French book title, Balzac's *Histoire des Treize*; cf. 8 above] of thirteen
A Tizenhármak története című fordultatos, izgalmas trilógia egy-egy darabja
<https://moly.hu/konyvek/honore-de-balzac-a-tizenharmak-tortenete>

12. [mountain, named after a group] of fourteen people
 Régebben mi ezt a dombot egyszerűen hívtuk, Kányahegynek, de mostan mindenki azt mondja rá, a Varázslók Hegye meg **a Tizennégyek Hegye**
 <<https://books.google.co.uk/books?isbn=9638962291>>

13 (a) [book title, referring to a political grouping] of fifteen
 Horváth Jenő: **A tizenötök Európai** (Osiris Kiadó, 2012) – antikvarium.hu
 <<https://www.antikvarium.hu> > ... > Jogi ismeretek > Nemzetközi jog>

(b) Az **EU-tizenötök** egy főre jutó GDP-jének 49,2 százaléka
 (*Heti Világgazdaság*, 1998. január 10. p. 61)

14. [indicted (political) grouping] of sixteen
 1935-ben újra elővették az ügyet: ebből lett **a tizenhatok** pere (1936. augusztus)
https://hu.wikipedia.org/wiki/Lev_Boriszovics_Kamenyev

15. [indicted (political) grouping, cf. 14 above] of seventeen
 Minden vádlottat halálra ítélték: **a tizenhetek** pere (1937)
 <https://hu.wikipedia.org/wiki/A_Szovjetunió_története>

16. [political grouping] of eighteen
A tizennyolcak beindították a dollárról való átállást más devizanemre
 <www.3dikvilaglaboru.hu/hozzaszolas.php?y=2012>

17. [political grouping] of nineteen
A tizenkilencek viszont azzal **érveltek**, hogy szükség van financiaális eszközökre
 < regi.sofar.hu > JNA24 médiafigyelő

18. [political grouping] of twenty
A G20-ak kijelentették : folytatni kívánják a nemzetközi együttműködést
 <www.jogiforum.hu/hirek/32519>

19. [political (?) grouping] of twenty-one

[...]a veszteséget, a sikeres működésért (valakiket) keményen megdolgozó **huszonegyek** pedig **megkapták** megérdemelt anyagi juttatásaikat.

<https://mno.hu/migr_1834/csepp-a-tengerben-814834>

20. [business (?) grouping] of twenty-two

Arról nem is beszélve, hogy **a** versenyben résztvevő **huszonkettek**, jó ha hazai fogyasztás másfél százalékát **képviselek**.

[see also 10 above]

21. [political grouping] of twenty-three

Attól függetlenül, pusztába kiáltották-e szavaikat, **a huszonhármak** nyilatkozatukkal tisztességes, elvi magatartást **tanúsítottak**.

<<https://ujso.com/cimkek/velemeny-es.../02/.../nehany-okos-ember>>

22. [literary grouping, inter alia] of thirty-two

Honnan lehetett azt tudni, hogy **a harminckettek** éppen a katolicizmus nevében **rémültek meg** a jeles francia sátánista versezetétől?

[cf. 6 (b), 9 above]

23. [what kind of grouping?] of forty-two

Vagy inkább egészségügyi a rólátok alkotott képet. **Negyvenkettek**, **bújjatok el ő!**

[Cf. 10 and 20, above and 24–28 below. NB No definite article, perhaps because the form is here a vocative, with an imperative verb.]

24. [agricultural/political? grouping] of fifty-two

Éppen csak létrehozták az ország első termelői és értékesítő szövetkezetét, a Mórakertet, még az alapító **ötvenkettek** sem **fogták fel** igazán,

<https://www.delmagyar.hu/presztizs/2007/01/presztizs-dij-az-ev-uzletemberenek-racz-jozsef>

25. [political grouping] of sixty-two

A „**hatvankettek**” korábban a köztársasági elnökhöz fordultak, a jövő héten az Országgyűlés elnökéhez juttatnak el petíciót

<forum.index.hu > ... > Fradisták szabadon bármiről>

26. [? grouping] of seventy-two people

A **hetvenkettek** teljessé váltak. Az anyja, a banya és a lány. Egy újjáéledt és újraértelmezett fogalom valahonnan nagyon régről. – A 72 Matróna előtt álltok.

www.mek.oszk.hu/12300/12301/12301.htm

27. [? grouping] of eighty-two people

Ekkor a **nyolcvankettek** egyike telefonál, egy szakács veszi fel. „Mennyi vaját kérünk?” – kérdezi

https://issuu.com/absolutmedia/docs/fine_restaurants_2011

28. [business grouping] of ninety-two

A nevezetes pécsi **kilencvenkettek** esete

[<epa.oszk.hu/02900/.../EPA02965_business_online_2002_11.pdf>](http://epa.oszk.hu/02900/.../EPA02965_business_online_2002_11.pdf)

29. [group of] hundreds of people

Százak tüntettek Bukarestben a kötelező védőoltás ellen “hundreds”

[NB no definite article precedes]

30. [historic legal grouping] of four “hundreds” of people

A **négyszázak öszve sereglenek**; és az itélőszék elkezdődik [an 1834 translation from German]

[<https://books.google.co.uk/books?id=nCNUAAAaAAJ>](https://books.google.co.uk/books?id=nCNUAAAaAAJ)

Appendix 2: SOK “a lot of, much, many” and TÖBB “several, more” with -AK/-EK and followed by a case/postposition, in the sense “a lot of/many people” and “several/a number of people”, respectively. (A selection of typical examples garnered from the internet, over a lengthy period).

1 (a) Gyász – Elhunyt Janicsák Gábor – Élni akarásával mutatott példát **sokaknak** a Balatonnál balesetet szenvedett fiatalember

<http://blikkruzs.blikk.hu/aktualis/drama/gyasz-elhunyt-janicsak-gabor/w93n0vl>

1 (b) Metrókorruptió: **Többeknek** a vádlottak padján a helye

www.pestisracok.hu

2 (a) **Sokakat** kizárnak a nyugdíjtakarékosságból

www.azenzem.hu/cikkek/sokakat-kizarnak-a.../4421/

2 (b) Sokkal **többeket** érint, mint gondoljuk

<noklapja.nlcafe.hu > Interjú>

[NB somewhat unusual: this example shows that this nominalized-aggregational TÖBBEK may be qualified in the same way as the adjective TÖBB “more” (*sokkal több* “much more”, lit. “more with (i.e. by) much”)]

3 (a) **Sokakkal** történnek borzalmas dolgok

<https://www.citatum.hu/idezet/95592>

3 (b) igen, érdemes **többekkel** is ismerkedni párhuzamosan

<ujszerelem.hu/blog/erdemes-e-parhuzamosan-tobbekkel-ismerkedni>

4 (a) **Sokaktól** elvehetik a cafeteriát az iskolák államosítása miatt

<https://www.penzcentrum.hu/.../sokaktol_elvehetik_a_cafeteriat_az...>

4 (b) **Többektől** meg kell majd válni

<https://ulloi129.hu/2017/02/14/doll-tobbektol-meg-kell-majd-valni>

5 (a) Karácsony tájékán **sokakban** felmerül a vágy, hogy [...] milyen jó volna...

www.unnepi-idezetek.hu/idezet/567

5 (b) Fogadjunk, hogy már **többekben** is felmerült a kérdés!

<https://www.facebook.com/digi.hu/posts/891894014202010>

6 (a) **Sokak szerint** a remény erőt ad

<https://www.citatum.hu/konyv/A_Lázár_aprokrifek>

6 (b) [also title of translated book]

Többek szerint felelőtlen nőcsábász vagyok

https://www.libri.hu/konyv/thomson_julia_lewis.tobbek-szerint.html

THE TRANSLATOR'S BURDEN: *GOOD OMENS* IN HUNGARIAN

ANIKÓ SOHÁR

A key question of Translation Studies involves the examination of the translator's approach to the texts to be translated, e.g., whether it is principally source- or target-oriented, what its *skopos* may be, what target audience is aimed at. The translator's (un)conscious attitude will determine the applied method(s), thus the produced text. When two rather different languages and cultures are concerned, particularly when their position within the European literary polysystem¹ varies tremendously as in the case of British English and Hungarian, the researcher must expect an unusual number of modifications, even if the translator's competence is unquestionable. And this is exactly what can be observed in the Hungarian translation of *Good Omens* by Terry Pratchett, written in collaboration with Neil Gaiman.² It is a particularly interesting case as the novel was the only collaborative work of these two enormously popular best-selling writers, and the original Hungarian translation was done in 1999 before they became well-known in Hungary. It was then republished again by a different publisher three times in 2010, once in 2013, and, due to the very successful Amazon Studios and BBC Studios television adaptation, twice in 2019 as a "renewed edition."

Good Omens was originally published by Gollancz in 1990. Terry Pratchett created the Discworld, a singularly popular comic fantasy series which has been translated into 38 languages and whose spin-off material outdoes Tolkien's Middle-Earth and Winnie-the-Pooh. Reportedly, one per cent of all books sold in the UK in the nineties were by Terry Pratchett, an astonishing share of the market for a single author. *The Ultimate Encyclopedia of Fantasy* writes that "Pratchett's manic world soon took on a life of its own, becoming an all-purpose setting for a seemingly infinite variety of slapstick tales, some of which have surprisingly serious undertones. His command of language and comic characterization, his irrepressible invention and the way in which his work has improved over the years have led to Pratchett being compared to the English master of humorous fiction, P. G. Wodehouse. It is an accolade which does not seem unwarranted. Pratchett may well be remembered as the finest humorist of the late 20th century."³ Neil Gaiman is the

¹ Itamar Even-Zohar, "Polysystem Studies," *Poetics Today* 11, no. 1 (1990): 1–268.

² Terry Pratchett and Neil Gaiman, *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* (London: Gollancz, 1990).

³ David Pringle, *The Ultimate Encyclopedia of Fantasy* (London: Carlton, 1998), 33.

award-winning author of the Sandman graphic novel series, other comics, several novels, including *Neverwhere*, originally a BBC tv series, *American Gods*, *The Graveyard Book*, and *Stardust*, three collections, several non-fiction books, and has edited many anthologies.

According to *The Encyclopedia of Fantasy*, *Good Omens* "spoofs the Omen movies via a youthful Antichrist who, with his cronies and dog (a hellhound), strongly recalls the William children's stories by Richard Compton, and who, despite the efforts of FOUR HORSEMEN, HEAVEN and HELL, forestalls ARMAGEDDON. Additional diversions include the long-dead witch Agnes Nutter's book of devastatingly infallible prophecy, a small, inept army of Witchfinders, and the notion that the M25 motorway encircling London is an evilly emanating sigil."⁴

The Hungarian version of *Good Omens* was brought out by Beneficium, a new and quickly liquidated publishing house in 1999. It was translated by Norbert Horváth, edited by András Győrfi and Ferenc Hauck. The translated text was approved by Cseperke Papp and Bernadett Józsa – it used to be customary to have a 'lektor' (reader or reviewer) to compare the translation to the original before publication, but since the political transformation in 1990 this step has often been passed over in the editing process. Still, a translator, two editors and two reviewers, a multiple translatorship⁵ promised high quality.

However, the title, *Elveszett prófécia*k [Lost Prophecies]⁶ seemed strange since the original is easily translatable into Hungarian [Kedvező előjelek], and nothing warranted changing a positive title into a negative one. The front cover also aroused doubts: instead of a cheerful and funny picture, the image suggests a teenage, self-sacrificing Christ, struck by or possibly against lightning, with shadowy wings, and abstract, watching eyes in the dark background. Not an appropriate front cover for a novel which is "heaven to read, and you'll laugh like hell"⁷ in my opinion, but *de gustibus non est disputandum*. The 2019 editions by Agave used an image of the protagonists from the television miniseries, and advertised the book as a "legendary best-seller", and as a "renewed edition." I have made a thorough microtextual analysis of the first part, plus checked names, realia, and idioms randomly in the whole text, so I can state positively that the text is almost the

⁴ John Clute and John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy* (London: Orbit, 1999), 785.

⁵ Hanne Hansen and Anna Wegener, "Multiple Translatorship," in Jansen and Wegener, eds., in *Authorial and Editorial Voices in Translation 1 – Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers* (Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre, collection Vita Traductiva, 2013), 1–38, accessed August 29, 2022, <http://hdl.handle.net/10315/26642>.

⁶ Terry Pratchett and Neil Gaiman, *Elveszett prófécia*k: *Agnes Nutter boszorka szép és pontos prófécia*i; trans. Norbert Horváth (Budapest: Beneficium, 1999); Pratchett and Gaiman, *Elveszett prófécia*k: *Agnes Nutter boszorka szép és pontos prófécia*i; trans. Norbert Horváth (Budapest: Agave, 2019).

⁷ *Time Out* quotation on the front cover of the Corgi paperback edition, 1990.

same:⁸ many of the typos (e.g., *Sir Huphrey*)⁹ and blunders (e.g., *Tadfield and Norton Building Society* is translated as *Tadfield és Norton Építkezési Vállalat* [Tadfield and Norton Construction Company]) remained unchanged. Here are my findings:

This translation is full of omissions. The two most striking omission types are the elimination of specifically British phrases, so characteristic of spoken English,¹⁰ and leaving out words (particularly adjectives and adverbials), phrases and sentences deemed unimportant, or possibly judged too difficult to transfer, perhaps not even understood.¹¹ The translation is therefore shorter than the original, although the opposite is more usual. Needless to say, practically all puns vanished from the Hungarian version.

Most of the changes in the translation are linguistic and cultural, necessary from the point of view of an overall domesticating translation strategy. In these cases the translator domesticated the original so as to bring the story closer to the – possibly young and not Anglophile – readers, thus *JREwing* became *Jockey Ewing*; *Harry, the Rabbit* and *Kermit, the Frog* were transformed into *Pamacs, a nyúl*, and *Breki*;¹² respectively; the *British* are called *English*, the witch has an *iron nose* instead of a *warty* one, the car driven is a *Mini Morris*, not a *Morris Traveller*, and the references to *Joan of Arc* became references to *Saint Joan*. These alterations smooth things out for the Hungarian audience. However, translating “*Give or take a gnat’s whisker*” as “*meg egy kövér paraszthajszál*” [lit. plus a fat peasant’s whisker] may go too far in Hungarianizing the text.

⁸ E.g. an obvious typo was corrected: *ármánykodás* (Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák* [2019], 15) was *ártánykodás* in the first edition (Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák* [1999], 21), or ‘sudden audits’ which was originally translated as *hirtelen kinyilatkoztatások* (unexpected revelations) was corrected into *váratlan APEH-ellenőrzés* (sudden audit by the Hungarian Tax and Financial Control Administration [APEH]). Unfortunately, the National Tax Office changed its name in 2011, it has been called National Tax and Customs Administration of Hungary (NAV) since then, so the solution, probably done for the first edition by the new publisher, has been outdated for a decade.

⁹ Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák* (1999), 58; *Ibid.* (2019), 54.

¹⁰ E.g. excuse his French; as it were; on the whole; I can tell you; credit where credit’s due; the real McCoy; every little helps; search me; God knows; if you really feel you must; as best you could, just like everyone else; what passed for sg...

¹¹ E.g. Also, they’d heard that there were missals in the building.; They were the sort you only ever get at the bottom of certain teatime assortments.; A disciplined force.; Hefted his gun.; It wasn’t going anywhere.; He shrugged.; Scarlett stared at the truck.; She’d been doing arms for too damn long.; He toyed with his Perrier.; Local War on Want shop; Hot Bovil; It was on the money in every single detail.; It all looks like the Continong to witches.; Ole Torturemada.

¹² These are typical rabbit and frog names in Hungarian, respectively, so they lack the personalisation of the original.

The domestication of *Father Christmas* as *Télapó* seems a rather problematic cultural modification. In Hungary, *Télapó* brings gifts to children on Saint Nicholas' Day, not on Christmas Eve, plus the original meaning of this name was much closer to 'Jack Frost,' it only became the synonym of Santa Claus during the Communist era when a saint was deemed too religious, so it was substituted by *Gyéd Moroz* [Дед Мороз]. It must be taken into account that when the translation was done, the Anglo-Saxon Christmas traditions were less known in Hungary. However, when Agave renewed the translation in 2010, and later, they could have revised this ambivalent solution.

Pratchett and Gaiman enjoy giving evocative names to their fictional characters. Unfortunately, most of the names are taken over in the translation, which in this case seems a very serious mistake.¹³ Important characters bear these names, the names reveal something significant about them, which is lost to the Hungarian readers unless they speak English – but obviously, the target group of such translations does not consist of the English-speaking Hungarians. Those few evocative names which were translated pale compared to the original.¹⁴ The most problematic case is the treatment of Adam, it is spelt inconsistently throughout the novel (Adam/Ádám), confusing the reader, particularly as only the names of nuns are domesticated (*Mary-Mária*, *Grace-Grácia*). Some names have been normalised, for instance, *Aziraphale* becomes *Azirafael* and *The Adversary* is either *Sátán* [Satan], or *Fényhozó* [Lightbringer]. One name, *Snowy* – *ad interim* name of Pollution referring to the colour white – has been completely omitted. Titles are kept (e.g., *Mrs Young*) or translated literally (e.g., *Master Crowley* as *Crowley mester*, though the Hungarian form here means craftsman, not a title).

A few English words, phrases or names are taken over, like *Regency*, *Game Over*, *versus*, *city*, *Turning Point* (name of a power station), *Top Secret*, *junk food*. All of them could have been translated easily had the comical effect been the main concern. The media sometimes keep their original designation (*New York Times*, *Newsweek*, *ITN News*, *National World Weekly*, *Gazette*, *(The) Daily Telegraph*), sometimes are translated into Hungarian, usually the less known or coined names. Taking over *Newtrition* (name of a junk food-producing corporation) must also be considered a serious mistake, since the joke is lost. At the same time, any translation would have lost the link with the character called Newt(on),

¹³ E.g. Crawly-Crowley (the serpent); Raven Sable; Scarlett; White, Blanc, Albus, Weiss (the pseudonyms of Famine, War and Pollution); Rover (a typical dog name); Agnes Nutter; Newton (Newt) Pulsifer; Pippin Galadriel Moonchild (Pepper), a typical hippie naming.

¹⁴ *Anathema Device* – *Anatéma Apparát* where the surname is a non-existent word in Hungarian, based on 'apparatus', or the *Chattering Order of St Beryl* – *Sokatmondó Szt. Beryl Rendje* [the *Eloquent Order of St Beryl*] where the saint does not prattle, but bears the epithet 'meaningful/full of meaning,' an added wordplay which unfortunately diminishes the comical effect.

and the tongue-in-cheek play on words. Another fine pun missed is *Benedictine ina de-canter* which has also been taken over: very funny in English, inane in Hungarian.

Since translations are carried out to make literary works available to those people who do not speak the language of the original, taking over any meaningful words risks that the readers of the target language text will understand less than those of the source language text, and the literary work will not function in the target literary system as well as it could. Puns and wordplays always challenge the translator's creativity, and the general consensus in the profession as well as among translation scholars these days recommends a wide variety of methods to deal with them, from explanation to substitution or compensation somewhere else in the translated text.¹⁵

Culture-specific items also known as *realia* tend to cause problems, too. For instance, food: *Chicken Marengo* is translated as *broth* (*húsleves*, simplification), *Soggy Hovis* as *cake* (*sütemény*, generalisation), *Scottish eggs and American hamburgers* as *tartan and French bread* (*skót kocka és francia kenyér*, domestication), *iced biscuits* as *icy biscuits* (*jeges aprósütemény*, mistranslation), all of these imply that the translator did not attribute much importance to food and its use in characterisation and creating atmosphere, particularly exchanging Scottish eggs for (inedible) tartan.¹⁶ Other *realia* did not fare better. *Velvet Underground* is translated literally¹⁷ although the names of pop music bands are always used in the original language in Hungary, and many song titles are in English in the text so as to remain identifiable (e.g., *We Are the Champions*, *I Want to Break Free*, *Fat Bottomed Girls*), the only exception is "Born to Lurk", a parody of Bruce Springsteen's song, "Born to Run." The Grand National is presented as a championship (*bajnokság*, generalisation and mistranslation), and the word *left-footer* meaning Roman Catholic is trans-

¹⁵ Dirk Delabastita, "Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies," *Target* 6, no. 2 (1994): 223–43, <https://doi.org/10.1075/target.6.2.07del>; Dirk Delabastita and Jacqueline Henry, "Wordplay and Translation," *The Translator* 2, no. 2 (1996): 347–53, <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798983>; Delabastita "Wordplay as a Translation Problem: A Linguistic Perspective," in Harald Kittel et al., eds., *Übersetzung, translation, traduction* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2004), 600–6; Delabastita, ed. *Traductio: Essays on Punning and Translation* (London: Routledge, 2014); Jeroen Vandaele, "Introduction (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means," in Vandaele, ed., *Translating Humour* (Manchester: St. Jerome, 2002), 149–72; Vandaele, "Humor in Translation," in Luc van Doorslaer and Yves Gambier, eds., *Handbook of Translation Studies*, vol. 1 (Amsterdam: John Benjamins, 2010), 147–52; Vandaele "Wordplay in Translation," in Luc van Doorslaer and Yves Gambier, eds., *Handbook of Translation Studies*, vol. 2 (Amsterdam: John Benjamins, 2011), 180–83.

¹⁶ An oddity indeed. The translator may have believed that the Hungarian audience does not associate any food name with the Scots, but considered the nationality very important, but then he substituted American hamburgers for French bread when the story takes places mostly in the UK and the US.

¹⁷ Bárony Földalatti (Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák*, 82 and 74, resp.)

lated as *ballábas* [left-footed]. Such translation shifts certainly diminish not just the Britishness, but also the funniness of the novel.

There is a clear tendency to minimise ecclesial allusions, scriptural references, any religious tidbits, which considering the novel's plot is astounding: *Heaven versus Hell, three rounds, one Fall, no submission* is translated as *Heaven versus Hell, three rounds, defeat by a knockout, there is no towel*,¹⁸ the English text obviously refers to the original sin¹⁹ while the Hungarian amplifies the reference to boxing, or *I like the seas as they are* becomes *I like the things as they are*,²⁰ despite losing the reference back to seas of blood, an obvious sign of the Apocalypse. The most blatant modification of this type appears in the intro, when the serpent asks the angel in the Garden of Eden what happened to the flaming sword, and the angel confesses that he gave it to Adam, and told him "look, if you come back here there's going to be an almighty row, but you might be needing this sword, so here it is, don't bother to thank me, just do everyone a big favour and don't let the sun go down on you here."²¹ In the Hungarian version, however, the angel warns Adam that when they come back, there will be a long queue,²² which is absolutely meaningless, also baffling: who will make up the long queue? The freshly named animals?

Mistranslations of rarely used terms and idioms are expected to a certain extent, nevertheless, when a *cockroach* becomes a *shrew*, or the vulture accompanying War *chews cud meekly* instead of *belching quietly*, an ornithological nonsense, or the swapped baby will grow to become a normal, *well-fed* adult, not a *fairly contented* one,²³ the comparer of the source and target texts may start to wonder whether this is a translation, or rather adaptation. Since such shifts occur practically in every sentence, it must have been part and parcel of the translator's strategy: Mr Young is *awed* by the nun's remark in Hungarian, although he only *looked gratified* in English, St Beryl chatters *nonstop*, although she chatters *to the end* in the original, *not everyone appreciated* becomes *nobody ever appreciated*. This goes far beyond the usual alterations of a literary translator.

¹⁸ "Mennyország versus Pokol, három menet, kiütésig, törülköző nincsen". (Ibid., 27 and 22, resp. In the renewed edition *versus* was replaced by *and* [és].)

¹⁹ The loss of humanity's original innocence and happiness resulting from Adam and Eve's eating of the forbidden fruit in the Garden of Eden, see Book of Genesis.

²⁰ "Szeretem a dolgokat úgy, ahogy vannak". (Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák* 47 and 42, resp.)

²¹ Pratchett and Gaiman, *Good Omens*, 10.

²² Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák*, 12 and 8, resp.

²³ Pratchett and Gaiman, *Good Omens*, 38; Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák*, 54 and 32, resp.: *cickány*. Obviously, it seemed unacceptable in Hungarian that a basic primer may feature cockroaches. Pratchett and Gaiman, *Good Omens*, 61, 42; Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák*, 59 and 54: *jám-boran kérődzött*; Ibid., 42: *jóltáplált*; and 37 (corrected into *viszonylag elégedett*), resp.

All of the above listed examples can also be attributed to imperfect English on the part of the whole multiple translatorship, remember, the text published was the work of a translator, two editors and two reviewers, and we can surely hypothesise at least one more editor in the case of the later "renewed" editions. In certain cases it would appear that the translator was unable to transfer a pun and did not even try to compensate for the lost joke (e.g., *Neighbourhood Watch* and *Neighbourhood Witch* are translated literally²⁴).

Still, all these might be attempts at domesticating the comical effect. But the reader also regularly encounters sentences whose meaning is obscure or even pure nonsense. Since confusion does not enhance humour, these must have another explanation, but I cannot find any professional justification for them. For instance, War, one of the four riders of the Apocalypse, first appears as a war correspondent, and uses aliases. When she has to sign for her sword, the sign of the coming end "[T]he name she wrote was not Carmine Zuigiber. It was a much shorter name" is translated as "*The name she tacked onto the bottom of the paper was not Carmine Zuigiber. But [something] much more severe.*"²⁵ Since the Hungarian word for war (*háború*) consists of six letters, three syllables, the translator likely thought it was not much shorter, so he decided to replace this with another characteristic of war, and opted for severity (*zord*), a clever solution, but he failed to connect the two sentences with a conjunctive, so the resulting Hungarian paragraph sounds strange and needs a little deciphering.

Sometimes the misinterpretation of an English word or idiom causes peculiar situations, e.g., when "In the graveyard Hastur, the tall demon, passed a dogend back to Ligur, the shorter one and more accomplished lurker" is translated as "In the graveyard Hastur, the taller demon, sat down on a gravestone behind Ligur, the shorter and more accomplished lurker."²⁶ Since they are waiting impatiently, sitting down seems doubly inappropriate for lurkers. "*Crowley blessed under his breath*" is translated as "*Crowley muttered prayers under his nose*,"²⁷ missing the point that for a demon blessing equals cursing, while mixing two Hungarian idioms,²⁸ and demons do not pray to God, so in this case both decoding the original and rewording it in Hungarian prove deficient.

²⁴ *As polgárórség– boszorkányórség*, resp. It also has to be pointed out that the identical word in the Hungarian version is not *neighbourhood*, but *watch*.

²⁵ "A név, amit a papír aljára biggyesztett nem Carmine Zuigiber volt. Annál sokkal zordabb." (*Elveszett próféciák*, 112 and 106, resp.)

²⁶ "A temetőben Hastur, a magasabbik demon, leült egy sírkőre Ligur, az alacsonyabbik és rutinosabbik lopakodó mögött." (Pratchett and Gaiman, *Elveszett próféciák*, 23 and 17, resp.)

²⁷ "Crowley imádságokat mormolt az orra alatt." (Ibid., 26 and 21, resp.)

²⁸ "az orra alatt beszél" meaning *mutter* and "a bajusza alatt" figurative meaning *quietly, almost imperceptibly*.

The multitude of blunders can be explained partly by inadequate command of English, partly by incorrect Hungarian, partly by lack of knowledge, and, in a few cases, lack of thinking, that is, the translator did not take the context into consideration.

The worst mistake in the Hungarian text is the regular omission of the personal pronouns. As the Hungarian third person singular personal pronoun does not distinguish among genders, these pronouns must be replaced by nouns in practically all cases, otherwise the subject of the sentence may disagree with that of the original. Since the multiple translatorship has ignored this rule, the Hungarian reader is frequently mystified by illogicalities. Another such basic translation error characteristic of novice translators is the slavishly adopted past tense aping the original, even when Hungarian would require present or future tense (e.g., general statements).

As has been demonstrated, the translator's command of both languages, his literacy and pansophy are rather inadequate to the job in question, and this may also apply to the other four people mentioned on the overleaf of the inside titlepage, not to mention the editor of the renewed edition, although it is equally possible that they were editors and reviewers in name only.

It can be concluded without any doubt that this novel has not been transferred but transformed almost beyond recognition. It failed to function in Hungarian, therefore it did not sell in 1999 and no wonder. However, the later "renewed" editions sold very well, their popularity is undeniable, although the text, as has been demonstrated amply, has not been improved much. This phenomenon needs further investigations, but probably other, non-literary factors influenced the reception of this novel in Hungarian.

The possible effects of these mistranslations give cause for concern. The elimination of the very Englishness of these texts, both linguistically and culturally, the misrepresentations may give birth to false notions about British culture, misleading stereotypes, even prejudices. It should not be forgotten that the majority of Hungarian adults still do not speak foreign languages, certainly not well enough to read fiction. Another problem is the apparent solecism, and frequent linguistic interference in translated texts. It influences the language use when people regularly see bad hyphenation, poor grammar, spelling mistakes, typos in print, when they are systematically presented with Hungarian texts of poor quality, particularly in popular genres whose audience ranges across all genders, social strata, age groups, all and sundry.

Finally, I wish to point out that, although the translator managed to turn *Good Omens* into dire portents as far as the literary translator's profession is concerned, the overwhelming majority of translated popular novels come from English-speaking cultures, so something must get through.

RE-WRITING AND RE-BELIEVING OUR HISTORIES: QUEEN ELIZABETH I IN ELLA HICKSON'S *SWIVE* [ELIZABETH]

ERZSÉBET STRÓBL

Ella Hickson's *Swive* [Elizabeth] premiered at Shakespeare's Globe, London in December 2019 as part of a winter season that focused on themes of gender, sexuality, and power in plays by Shakespeare and his contemporaries, and in modern drama. Reviving the image of the last Tudor monarch, the production referenced both the revered space of the Sam Wanamaker Playhouse and the history of England's Virgin Queen. For the last four hundred years, many works of fiction have adapted the figure of Elizabeth I and thereby created an elaborate and constantly broadening web of cultural symbols surrounding Queen Elizabeth. Hickson's interpretation renders a post-feminist image of the Queen dominated by the feeling of insecurity and instability rhyming with the experience of the #MeeToo generation. The play challenges the audience's expectations by systematically deconstructing the sense of history and questioning the possibility of any authentic retelling of the past.

The decision of Michelle Terry, the artistic director of the Globe, to choose Ella Hickson to write a play about Elizabeth I fitted the concept of the 2019/20 Winter Season that set out to engage with feminine experiences of history and heritage. Hickson's former work (*Eight, Oil, Anna, Writer*) addressed female concerns strongly rooted in historical consciousness, which sought "to dramatize psychologically and affectively complex situations with an emphasis on the liminal, visceral, [and] experiential."¹ *Swive* explores these themes within the context of the religious, social, and political upheavals of the sixteenth century, and depicts the struggles of an adolescent Elizabeth Tudor to survive in a hostile, masculine-dominated world. Furthermore, Hickson's former plays displayed an awareness of the interaction of text, theatrical space, and audience, which suited well the staging possibilities at the Wanamaker Playhouse.

Hickson saw the topic of Queen Elizabeth as a new artistic start, an occasion to look "at the world through other people's eyes" instead of writing only about her own experience.² She regarded history as "a journey of understanding [...] an opportunity to emo-

¹ Alireza Fakhrkonandeh, "Crossing the Mirror into Maternal Waters: The Ethics and Aesthetics of Becoming-other in Ella Hickson's *The Writer* (2018)," *English Studies* (2022), <https://doi.org/10.1080/0013838X.2022.2047336>.

² Quoted in Christina Care, "How a Director and Writer Collaborate in Theatre': Interview with Ella Hickson and Natalie Abrahami," *The Spotlight Podcast* (November 2019), <https://www.spotlight.com/news-and-advice/director-and-playwright-collaboration-in-theatre-podcast>.

tionally experience life through somebody that is different to you”, which she claimed to be “part of the philosophical pursuit of theatre.”³ *Swive* combines historicity and contemporary thought, especially with its terse dialogues and repetitive phrases, yet Hickson encourages future directors to regard the work as a new rather than as a history play.⁴ Also, Hickson opted to maximize the use of “original practices” within the Jacobean indoor replica theatre, yet strongly distanced the action from the surface decoration of the space, the outward “look” that is also problematized in the framework of the feminine experience.

The paper will address the issue of how the play, as staged at Shakespeare’s Globe, reimagined Queen Elizabeth for an early twenty-first-century audience, and how the interaction of Hickson’s text and its staging commented and contributed to the re-telling of the story of the Virgin Queen.

A SENSE OF HISTORY

The Sam Wanamaker Playhouse was opened in 2014 to offer indoor performances during the winter seasons at Shakespeare’s Globe. Being in close proximity to the replica Globe Theatre, the venue partakes in its reputation of being an “authentic” space for Elizabethan and Jacobean drama. However, the playhouse is not an actual replica of any pre-existing structure, but rather an archetype of an indoor theatre, one that would be recognized as such by Shakespeare and his contemporaries.

While indoor spaces were widely used in the late sixteenth century for private performances – for instance at various royal palaces, at the Inns of Court, or in country houses – a purpose built indoor public theatre did not exist until 1596 when James Burbage decided to convert a hall of the old Blackfriars monastery into a playhouse for his company.⁵ Although Burbage spent 600 pounds and fitted out a theatre for an audience of about 500–1000, the theatre was not allowed to be opened due to petitions to the Privy Council from neighbours.⁶ It was not until 1609 that public indoor performances were regularly offered to the London public. Unfortunately, very little is known about this interior space, and there is also barely any information about the other early seventeenth century indoor

³ Ibid. See also: “I’m bored of my own experience [...] I feel less inclined to just bare my soul,” Quoted in Joe Townend, “Was Elizabeth I Insecure?” *Shakespeare’s Globe*, 27 November, 2019, <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/11/27/was-elizabeth-i-insecure/#0>.

⁴ Ella Hickson, *Swive [Elizabeth]* (London: Nick Hern Books, 2019), 6, author’s note.

⁵ Blackfriars was used for theatrical performances already in the 1580s both by the Children of the Chapel Royal and the Boys of St. Paul’s, yet it was never opened up for the public as Burbage intended.

⁶ For information about the public indoor Elizabethan and Jacobean theatres and the building of the Sam Wanamaker Theatre see Will Tosh, *Playing Indoors: Staging Early Modern Drama in the Sam Wanamaker Playhouse* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

public theatres, such as the Cockpit (1617–) or Salisbury Court (1629–).⁷ Thus for the construction of the Sam Wanamaker Playhouse drawings of later theatres had to be used, and an imaginary date of 1616 was chosen to serve as a stylistic orientation for details of the architectural design.

Swive [Elizabeth] was specifically written for the Sam Wanamaker Playhouse by Ella Hickson, and the theatre space is just as vital for the play as its text. “The space is magic. It’s got a kind of cosiness to it, which I find quite provocative”, admits Hickson.⁸ The atmosphere of the Jacobean theatre overwhelms the production, and Hickson enhances the potential of its early modern stage.

One aspect of the space that Hickson and director Natalie Abrahami explored was the use of shared light. Early modern theatre studies often emphasize that in the public theatres the sunlight equalized the focus on actor and spectator. However, there has been much less work done on how the candlelight within indoor spaces affects the production. Hickson’s *Swive* maximizes the possibilities inherent in the Sam Wanamaker Playhouse, which is illuminated by 100 beeswax candles, and where the smell of the candlewax creates an aura and sense of history which is almost tangible. As opposed to open air replica stages (such as the London Globe), the quality and quantity of the light can be altered, and the striking effect of a pitch dark auditorium can be achieved.

For the production of *Swive* a special candle consultant was employed, who exploited the symbolic connotations of this lighting system. As the candles were snuffed out, the pattern of the smoke became a telling comment on the events, for instance hinting at the death of characters. As the light got dimmer within the performance, the sounds got more prominent: whispers became harsher, words more distinct and marked. The high point of the play was the pitch dark scene featuring the Tower of London where the sound of the desperate prayer murmured by Princess Elizabeth monopolized the attention and sensory perception of the audience. The technique was further enhanced by the voice suddenly switching over into a scream that produced an aural effect well above the real volume of the sound. From this point onwards the fortune of Princess Elizabeth started a steady ascent paralleled in the gradual lighting up of the space. From the sharp and threatening shadows of one single candle to the final brilliance of the full light of the chandeliers, the shared light of the theatre space acted as a signifier of the emotional and social standing of Elizabeth.

⁷ A reconstruction of Blackfriars was attempted at Staunton, Virginia in 2001. A replica indoor space of the 1633 version of the Cockpit-at-Court by Inigo Jones opens in 2022 – named Shakespeare North Playhouse – at Knowsley, Prescot just outside Manchester, near the site where the Stanley family had an indoor theatre built for the public ca. 1599.

⁸ Townend, “Was Elizabeth I Insecure?”

Another aspect of the space that was utilized was the cosy scale of the interior. While the rebuilt Globe has been criticized for miscalculating the size of the wooden structure which resulted in the galleries being out of reach for the actors, the Sam Wanamaker Playhouse is praised for its exquisite intimacy.⁹ The actors are physically so close to the spectators of the pit that they could actually touch them, and the surrounding vertical galleries are so closely embracing the stage that the softest sound can be heard even by those standing in the gods. This intimacy does not only establish an emotional tie between actors and spectators, but occasionally is used by Hickson to enhance the drama with the intimidating proximity of the stage action. With the actors and audience sharing the same light this feature of the space was used also for assigning the roles of the members of the Privy Council (Scene 8), or the crowd (Scene 17) to the spectators.

Yet beyond these immaterial aspects, when it comes to the architectural details of the recreated theatre, the play treats the embellishments in a sceptical manner. The prologue of the play starts with Elizabeth Q[ueen] tearing down the old façade and lampooning its pretensions: "The sense of history in this theatre, the cosy, candle-y Elizabethan feeling, is bullshit. The space is no more than five years old. What it creates, is a false sense of security."¹⁰ Instead of a carved and gilded interior, a chipboard background serves as the backdrop to the stage action. From the very first moment the notion of history versus fiction becomes a source of tension. As the atmosphere of the replica theatre overwhelms the production, the play attempts to discard the belief in an objective retelling of events and in the security of knowledge or possession of one's past. Thus *Swive* uses the replica space to underline the fictitious nature of history, as a subjective reimagining of the past, or – on a more cynical note – the manipulation of the interpretation of bygone times.

The play is historically sound, with very little reshuffling of chronology, and verbatim quotations of historical documents underpinning the plot, such as John Knox's pamphlet of 1558 attacking female rule, Princess Elizabeth's preface to her translation of John Calvin's *Institutes of the Christian Religion* of 1545, and her first public speech as Queen of 1559. But the play's "authenticity" is questioned in several scenes. As Elizabeth Q ascends the throne, her first instruction to her principle secretary, Cecil is to rewrite history, obliterate the memory of humiliating details of her life, and establish her own preferred interpretation of events: "My sister – Mary [...] She will be known for cruelty."¹¹ While the audience knows that changing facts cannot be done easily – which is also

⁹ Tim Fitzpatrick, "Reconstructing Shakespeare's Second Globe using 'Computer Aided Design' (CAD) tools," *Early Modern Literary Studies* 13, no. 4 (2004): 1–35.

¹⁰ Hickson, *Swive*, 9.

¹¹ *Ibid.*, 36, scene 10.

articulated by Cecil's protestation "you cannot just rewrite history" – their attention is drawn to the realisation that history is ultimately a social construct, a product of cultural memory which depends on the assertiveness of the voice interpreting the past: Elizabeth Q: "Yes, I can. [...] we'll just repeat it, frequently."¹²

The play also explores the nature of history by repeating phrases and sentences. These verbal echoes prompt the questions: Is history progress or repetition, and can the newer be better than the old? The words of Princess Elizabeth written at the age of twelve are quoted which emphasize the linear vision of history as evolution:

Since the creation of the world we see just as the days and months increase and multiply, so similarly, little by little, by succession of time the mind of man is more ingenious and inventive, more adorned and polished, than it formerly was.¹³

The accompanying dialogue between Elizabeth P[rincess] and Thomas Seymour argues for getting smarter as one gets older, and that newer is better. However, the reappearance of the same quotation with the same dialogue a couple of scenes later amid very different circumstances by different characters – Elizabeth Q and Robert Dudley – highlights just the opposite, that history repeats itself. The "succession" of time – a pun on the fraught power politics of the Tudors – is anything but "adorned and polished" within the play. Elizabeth Q's succession to the throne would ultimately make nothing better: manipulation, surveillance, and pressure to control the female body will continue. The blind panic of Elizabeth P will only mature into the desperate defiance of Elizabeth Q in her late twenties.

The production underlined the same idea when – reviving early modern production practices – it required actors to perform more than one character. The four actors of the cast embody types that re-emerged with the passing of time: Nina Cassells played the roles of young powerless women (Elizabeth P, Katherine Grey, and the simple Washer-woman), Abigail Cruttenden represented women who were in position of power but were denied real access to it (Queen Elizabeth, Catherine Parr, and Mary Tudor), Colin Tierney donned the role of the seducer (as Thomas Seymour and John Dudley), while Michael Gould was the powerful male manipulator (William Cecil). Thus Hickson emphasized continuity and repetition that invited the audience to rethink and reinvent the figure of Elizabeth Tudor as a type for a modern woman.

¹² Ibid.

¹³ "Princess Elizabeth to Queen Katherine, Prefacing Her English Translation of Chapter 1 of John Calvin's *Institution de la Religion Chrestienne* (Geneva, 1541), December 30, 1545," in Elizabeth I., *Collected Works*, eds. Leah S. Marcus, Janel Mueller, and Mary Beth Rose (Chicago / London: University of Chicago Press, 2002), 11.

THE VIRGIN QUEEN AS A CULTURAL SYMBOL

Queen Elizabeth in British cultural memory was often shown in powerful male roles that reflected a masculine view of success: she was depicted as a military leader on the field of Tilbury, the founder of colonies, or the ambitious builder of an empire.¹⁴ As opposed to this, in *Swive* she stands for femininity and insecurity, her figure is shown as deprived of power, whose sole purpose is to survive vicissitudes. *Swive's* Elizabeth Tudor is represented in two characters: as Elizabeth P, the young girl whose life is threatened by political power struggles; and as Elizabeth Q, the Queen of England whose sovereignty is compromised by the machinations of her councillors. Her only means to control her fate and safeguard her position is to assume maximum command of her female body: to resist getting married and having children. It is only through her independence that she can be secure.

The references to historical events serve to prove her choice right. The play enumerates the hazards of having a child or not having the right kind of child (Anne Boleyn's execution after failing to deliver a male heir, Katherine Parr's death in childbirth, Mary Tudor's humiliation after her false pregnancies, and Katherine Grey's imprisonment for having an illegitimate baby), and the risks of getting married or not marrying the right man (Anne Boleyn, Mary Tudor, Katherine Grey). As Elizabeth ascends the throne she faces the prejudice of men against female power which is summed up by quoting John Knox's misogynist words about the monstrosity of women ruling men, and about its "subversion of good order, equity and justice."¹⁵ She battles to get the title of Head of Church instead of Governor, and fails; she strives to get informed about matters and make decisions – for instance about the execution of Mary Queen of Scots – and fails. Her only strength seems to be her power to resist making a decision about the "succession."

Swive both addresses and subverts Queen Elizabeth's long standing cult image which the audience brings to the performance as their historical capital.¹⁶ Elizabeth's public representation rested on her own self-fashioning that appear in her speeches and justified her rule with four principles: her godliness and providential election, her exceptional education, her reciprocal love-relationship with her subjects, and the authority of her

¹⁴ For the cultural significance of Queen Elizabeth's myth see Michael Dobson and Nicola J. Watson, *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 1–31.

¹⁵ Hickson, *Swive*, 52, scene 15.

¹⁶ Pierre Sorlin defines the historical capital of the audience as a "cultural heritage" that "includes dates, events and characters known to all members of that community" which enables every member of the community to perceive a plotline as an adaptation of a past event in history. Pierre Sorlin, "The Film in History," in Marnie Hughes-Warrington, ed., *The History on Film Reader* (Abingdon: Routledge, 2009), 15–6.

male body politic as opposed to her weak female body as represented in her famous words at Tilbury: "I know I have the body but of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king and of a king of England too."¹⁷ However, Hickson set out to defy all these traditional understandings of the Queen. Elizabeth's religiosity is degraded to Elizabeth P's suppositious repetition of prayers that sound much more as incited charms than conviction in God's redemption. Her education is mocked by reference to her drawing male limbs on her Greek papers. Both Elizabeth P and Q openly acknowledge that nobody loves her, and enough evidence from her lonely childhood and adolescence is given to prove her point. Her love of others is also questioned by the Washer-woman's account of her coronation: "She was waving. Sort of at everyone – sort of at no one."¹⁸ But the most attention is given to her authority as Queen, which is not divided – as in Tudor political writing – into a male body politic and a female body natural, but which is integral to and dependent on one aspect: her femininity.

The major metaphor of her female body is the recurring theme of discussing looks. It seems an axiom within the play that she receives respect in proportion to its ability to impress with her costume and jewels. The contempt for Elizabeth P is expressed by reference to her dress ("The maid said my mother was a goggle-eyed whore and that's why she won't repair my dress with holes in it."¹⁹), in the Tower Elizabeth P asks for a new dress in order to convince her jailors of her innocence, and Elizabeth Q's status as sovereign is confirmed by her attire. After assuming power, Elizabeth Q is dressed in a costume displaying the 1588 Armada portrait, a painting that depicts her at the height of her political power which is symbolized by an imperial crown, her hand on the American continent, and the defeated Spanish fleet. The words of the play, however, reinforce uncertainty again, and argue against Elizabeth Q's power:

Dudley: "You're the Queen"

Elizabeth Q: "Do you think I look like one?"

Dudley: "Have you seen what you're wearing?"²⁰

Instead of being robed in the costume and jewels of the famous painting, Elizabeth wears the portrait as a pattern on her dress showing her power to be just an illusion.

¹⁷ The version of the Queen's Speech at Tilbury in 1588 as printed in 1654. *Cabala, Mysteries of State, in Letters of the Great Ministers of K. James and K. Charles* (London: Printed for Bedell and Collins, 1654), 260.

¹⁸ Hickson, *Swive*, 38, ccene 10.

¹⁹ *Ibid.*, 16, scene 4.

²⁰ *Ibid.*, scene 11.

CONCLUSION

Ella Hickson's representation of Elizabeth Tudor is a provocative interpretation of history for contemporary society which is emphasized by the treatment of the replica space of the Sam Wanamaker Theatre and the epilogue's claim of "Together – we get to remake things. Re-believe. Our histories."²¹ The play also foregrounds memory as the basic means to construct the past: "Every child in England has remembered her, for centuries."²² Yet instead of Queen Elizabeth's achievements of establishing a Protestant England, defying the power of Catholic Europe, or patronizing naval exploration, there are only two memorable features mentioned: her childlessness and unmarried state.

As opposed to Shekhar Kapur's film adaptation *Elizabeth: The Golden Age* (2007) which ends with a self-assured Elizabeth holding a baby in her hand as the symbol of her role of a caring mother to her nation, Hickson finishes her play on a bitter note of loneliness and sacrifice. The disrobed Queen Elizabeth characters – all in black – pour wine on the stage and act out the ritual sacrifice of their female body as a reinterpretation and travesty of the Christian rite of the Eucharist:

Elizabeth P: Take this – all of you – and eat it.
 For this is my body which will be given up for you.
 [...]

 Take this all of you and drink from it.
 Elizabeth Q: For this is the chalice of my blood.²³

Queen Elizabeth inhabits a world where young women are not allowed to make decisions, where their desires are humiliated ("Encouraging lust in man is an aggression"),²⁴ and where losing their heads is a real possibility unless they use their minds. The last sentence of the play "She was her own safety" echoes a modern belief in self-reliance, but to survive as a woman Elizabeth needs to sacrifice her feminine instinct of love and motherhood.

²¹ Ibid., 71, epilogue.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., 24, scene 7.

MY FRIEND GYURI

THOMAS SWICK

Gyuri was probably the first intellectual I met; certainly the first I called a friend. I had left a newsroom in New Jersey and come to Poland for the love of a woman. At the English Language College in Warsaw, where I found a job teaching, the faculty consisted mostly of women, one of whom was Gyuri's wife.

It was at a party, perhaps for his birthday, that I met Gyuri. I remember a small apartment crowded with people, Gyuri towering over most of them. His tall, thin frame and his fair, narrow beard didn't conform to my image of a Hungarian, which had been planted primarily by the comedian Ernie Kovacs during his appearances on American TV. Gyuri and I quickly discovered that we both had Polish wives and were now in the novel position of teaching our native tongues to their compatriots. Though unlike me, Gyuri had experience in the classroom, with *my* native tongue. In fact, he knew much more about the greatest writers in English than I did.

Not that he showed off his knowledge. And it wasn't confined to Shakespeare or to the Middle Ages. As I left the party, he was talking enthusiastically to a young American student about Béla Bartók.

We didn't see a lot of each other; we were both busy with teaching, writing, and learning Polish. It was the early '80s, the period of Solidarity, and we desperately wanted to read the newspapers and understand the discussions. Gyuri was an intellectual but not of the ivory tower contingent; he took an avid interest in politics, especially, understandably, those of the Cold War. And in this as in other realms, he remained clear-eyed. The supposed unity and brotherhood among Eastern European peoples just because they shared a common enemy was, he once suggested, a bit artificial.

When spring finally arrived, we sometimes played tennis, usually on the red clay courts on Solec Street. He looked even taller and thinner in shorts, which, in the fashion of the day, were short and tight. I enjoyed our conversations as much as our rallies. Once I met him at his apartment and as we headed to the door, he dashed to the typewriter to set down a sentence that had just come to him. Those were still the days of typewriters – and wooden racquets.

Gyuri came to my birthday party in June of 1982. I was turning 30 and Poland was entering its sixth month of martial law. At one point I heard him speaking to a guest

about Hungarian wine – Egri Bikavér was a staple at Polish parties back then – and realized with a pang that his Polish was better than mine.

After we returned to our respective countries, our friendship continued through letters (it was also the time of letters) and occasional visits. Gyuri spent a weekend with us in Philadelphia, where he read sections of the book I was writing about Poland and kindly offered his thoughts. He had just finished a stint as a visiting lecturer at Elon College in North Carolina, an experience he spoke of with great fondness, and I imagined him enjoying there a kind of Pnin-like idyll, minus the fumbblings and the pathos.

One year after the Berlin Wall came down, I made it to his beloved city of Szeged. I had become the travel editor of a newspaper in Florida and wanted to see, and write about, the new Eastern Europe. Gyuri showed me the sights while also taking me to political meetings. Predictably, he was even more engaged than he'd been in Poland, and I was thrilled to see him participating in his own country's transformation.

Gyuri visited us in Fort Lauderdale, where he went for a swim in our condo pool on a day when most Floridians were dressed in sweaters. (Cool weather occasionally descends on South Florida, usually on the weekends when we have guests.) During our conversations I was impressed, and a bit surprised, by his familiarity with new technologies; his interest in photography had expanded to include video, and he appeared quite at ease in the world of computers. It seemed odd that someone whose scholarly pursuits were rooted in the past should be so attuned to the advances of the present day, but as I thought about it I saw the common thread, which was a boundless curiosity and thirst for knowledge. The Medievalist was a true Renaissance man.

Our conversations always included our latest literary and musical enthusiasms, so I learned about Sebestyén Marta before the film *The English Patient* came out. (Later I would hear her at an outdoor concert in Szeged.)

After he got involved with Hungarian studies at his university, Gyuri began taking students to Transylvania – and proposing the trip to me. Like most travel writers, I usually traveled alone, but this was a unique opportunity to see a place with someone who was intimately familiar with its history and culture. (Actually, with two people, since Ildiko was an ethnographer.) I'd been intrigued by Transylvania ever since reading Patrick Leigh Fermor's *Between the Woods and the Water*, the second volume of his epic walk in the 1930s from Holland to Istanbul. Also appealing was the prospect of writing a travel story on Transylvania that wouldn't be about Dracula, a revolutionary concept in the U.S.

I arrived in Szeged in the summer of '96 with a copy of *Between the Woods and the Water* to add to Gyuri's library. The night before our departure, we visited Gyuri's mother in her elegant apartment, where his sister served us tea and photos of Transylvania. As

mother and son kissed goodbye, the former's eyes were wet with tears. Filled with my own anxiety about the trip, I wasn't surprised. Out on the street Gyuri said, "It makes me feel guilty when my mother says she wishes she were coming with us." It was my first living indication of the Hungarian attachment to Transylvania.

Our departure the next day was filmed by Gyuri. Somewhat reluctantly, I thought of Jim Jarmusch and *Stranger Than Paradise*.

Our first stop, in the town of Deva, showed me an advantage of traveling with companions that went beyond learning. The hotel we found was bleak; our room had three beds but no bathroom. Ildiko insisted Gyuri accompany her to the facility down the hall. Returning he announced, like a maître d'hôtel presenting the night's seating arrangements: "One is marked *WC Persona* and the other is marked *WC Clienti*." Then he added, "The shower is an absolute horror."

As we laughed – Gyuri also noted wryly that none of the beds came with a reading lamp – the thought occurred to me that had I been alone I would have been tense, depressed, vaguely suicidal. But sharing this miserable experience with friends – friends with a sense of humor – made the night not only bearable but in its own way enjoyable. As we climbed into our individual beds, Gyuri recalled the final scene in Laurence Sterne's *A Sentimental Journey*. And here was one more blessing of traveling with others: sometimes they unknowingly give you the title for your story.

Over the next week, as we took in the castle of Vajdahunyad, the cathedral in Gyulafehérvár (with the tomb of Hunyadi János), a cozy farmhouse lodging in Gyergyószárhegy, the sublime Cock Church in Kolozsvár, I saw how Gyuri's knowledge of the region was supported by a proud and unabashed patriotism. He was not a dispassionate scholar but someone with a deep love for a lost patrimony.

The trip ended, at least in my story, at a confirmation party in a muddy village outside Kolozsvár. Long wooden tables stretched between hay bales in a barn, and room was made for us at one in the back. Gyuri immediately fell into conversation with the man seated next to him. "How many American academics", I wrote later, "would be so comfortable in such earthy surroundings? Part of it, of course, was the working of a cultural solidarity, but much of it was his winning, unpretentious nature. I could not have found a better guide, or friend."

After the party, as we made our way back to Hungary, Gyuri's Lada broke down. Just like that, the engine died. Some young men emerged from a nearby tavern and immediately got to work under the hood. (Gyuri's interests, like mine, didn't include the automotive.) Soon, dozens of car parts littered the ground. The situation looked hopeless, but after what felt like hours the parts were fitted back into place and the engine miracu-

lously roared to life. It had been our longest interaction with Romanians, one that literally saved our trip, but because it didn't fit with the theme – of Hungarian Transylvania – I didn't include it in my story. The story was already too long as it was. When it appeared in the newspaper a few months later, it ran in two parts, on consecutive Sundays. Gyuri, after reading them both, told me he preferred the first part, as the second seemed a bit sentimental. It didn't matter that some of the sentiment was directed at him.

Our most recent meeting, like our first, was on neutral ground. Gyuri was a visiting professor at the University of Kansas, a state I had never been to, and invited me out to do a reading from my new book, a collection of travel stories that included "A Sentimental Journey." He reserved a venue on campus and assembled a good crowd of friends and faculty. I read about our trip to Transylvania, stumbling miserably over the placenames, and then answered a few questions. When I was finished, Gyuri got up and regaled everyone with a colorful account of our car's breakdown and the Romanian Samaritans who had come to our rescue. And, a bit belatedly for me, the audience came to life. (Since that evening I have made a point at book events to always spend at least as much time talking as I do reading.)

I sat in on one of Gyuri's classes, impressed by his manner – a kind of demanding casualness – with American college students. And I met his daughter Anna, who had inherited not only her father's stature but also his intellect; at breakfast one morning the two of them engaged in a lively discussion on the merits and shortcomings (Gyuri's stance) of Buddhism as a working life philosophy. Such was my introduction to the great state of Kansas.

Postscript: In 2017 my wife and I traveled to Portugal and one night in Lisbon went to a fado club. At the break, we began talking to the couple next to us, who we learned were from Connecticut. On hearing that my wife was Polish, the woman mentioned that she had spent a year in Hungary.

"Where?" I asked.

"A city called Szeged", she said.

"I've been there", I said. "I have a good friend who teaches at the university."

She mentioned that she had been in a Hungarian studies program.

"Maybe you know him", I said. "His name is György Szőnyi."

"Gyuri!" she said. "He was the program director!"

We talked like fast friends until the next set, two Americans in Portugal sharing stories of the Hungarian who had indelibly touched their lives.

RÓZSI NÉNI TÖRTÉNETE, AVAGY HOGYAN SZÜLETIK AZ ANTROPOLÓGUS? (EGO-TÖRTÉNET)

SZ. KRISTÓF ILDIKÓ

Karády Viktor felkérésére 2018 februárjában részt vettem egy kétnapos videókonferencián, amely a magyar néprajz és antropológia tudománytörténetét tekintette át. Az a tudománytörténetbe ágyazott *én-történet (ego-histoire)*, amit arra az alkalomra kidolgoztam, a későbbiekben is kísértett. Főleg azok a részletek – nagyon személyes kontextusok, történetek és következményeik – foglalkoztattak, amik akkor, abból a szaktudományos beszámolóból kimaradtak. Sokáig mérlegeltem magamban, vajon mi az, mennyi az, amit ezek közül egy nyilvános fórumon el lehetett volna, el lehetne, el kellene mondani.

Ezek a részletek akkor is javában kísértettek még, amikor ugyanazon év második felében felkérést kaptam Pócs Évától, hogy vegyek részt vallástörténeti-vallásantropológiai ERC projektjük zárókonferenciáján. Mivel a szóban forgó részleteknek nem kevés közülük volt/van a valláshoz, a különböző keresztény felekezetekhez, illetve nem-keresztény vallásokhoz, s azok lokális együttéléséhez, nem kellett sokat gondolkodnom, hogy miről volna érdemes beszélnem ezen a projektzáró eseményen. Akkor is, ha Pócs Éva néphit- és valláskutatási projekteinek régóta nem vagyok már aktív művelője. A zárókonferencián tartott előadásom végül sohasem jelent meg – a részletek viszont tovább és tovább kísértettek.

Az alábbiakban szeretném kiadni magamból ezeket, belefoglalva egy nagyobb, mind a múltba, mind a jelenbe kitekintő, *széles történeti antropológiába*.

Hogyan tudja egy kutató a saját történetét hiteles módon érzékelni, és érzékeltetni másokkal? Hogyan tudja eldönteni, hogy mi abban az igazán lényeges, és mi kevésbé az? Nyilvánvaló, hogy az effajta kiemelések, illetve háttérbe szorítások mindig szubjektívek és szándékoltak lesznek, s az egész törekvés egyfajta állandó, mintegy körkörös visszatekintő reflexiót igényel. Ez a reflexió pedig – az idő előre haladtával – újabb és újabb vonulatokat helyez(het) előtérbe és láttat(hat) fontosnak a személyes tudománytörténeti múltból. Ezt a folyamatot csak nagyon határozottan lehet ezen vagy azon a ponton megállítani, és a hirtelen megállítást ára az, hogy az ember mindig csak pillanatfelvételeket kap.

Vannak azonban kiváló gondolkodók, akik próbálkoztak már ilyesfajta *önreflexív tudománytörténettel* – elsősorban a hozzám közelebb álló francia *ego-histoire*-nak, azaz „ön-

történet"-írásnak az irányzatára gondolok.¹ Az ő példájukat követve (messziről), talán megnyílik az út az én számomra is, hogy be tudjam illeszteni az eddigi munkáimat – tudományos érdeklődésemet, és saját kutatástörténeti múltamat – a megfelelő személyes, és mindeddig nem elbeszélte mikrotörténetekbe.

Az 1980-as évek végén és a 90-es évek elején fiatal kutatóként (TMB aspiránsként) tagja voltam a Pócs Éva és Klaniczay Gábor által vezetett boszorkányper-kutatócsoportnak az MTA Néprajztudományi Kutatóintézetében. Egy körülbelül hat hónapos, intenzív debreceni „levéltári terepmunka” nyomán – amelynek során hatvan új, addig nem ismert boszorkányperet találtam – 1991-ben írtam egy nagyobb elemzést a debreceni és Bihar megyei református közösségek boszorkányüldözéséről, annak társadalmi és teológiai hátteréről, s a lehetséges szociálintropológiai és mikrotörténeti magyarázatokról. Ez volt a doktori, illetve aztán a kandidátusi disszertációm, amely azonban – franciaországi tanulmányaim miatt – csak később, 1998-ban jelent meg. A Debreceni Akadémiai Bizottságnak és az ottani Néprajz Tanszéknek azóta is hálás vagyok segítségükért, támogatásukért.

Bárki megkérdezheti, miért éppen a boszorkányüldözés, miért éppen a reformátusok, és miért Debrecen? Legalábbis először, hiszen, ha a későbbiekben el is fordultam ettől a kutatási témától, az végül is más – katolikus/Jezsuita, amerikai indián – környezetben újra meg újra visszatért a munkáimban. *Érzékeny* voltam és vagyok ez iránt a problematika iránt. Ennek az érzékenységnek a születéséről, mélyebb okairól szeretnék – és most már el is tudok – mondani néhány releváns – családi/rokon, és lokális társadalomtörténeti – vonatkozást.

Ahogy a Karády Viktor által rendezett tudománytörténeti konferencián említettem, eredetileg egyáltalán nem akartam boszorkányperekkel foglalkozni. Maguk a vallások érdekelték inkább: a különböző európai és Európán kívüli vallások életmód- és gondolkodásformáló tevékenysége mint lehetséges kutatási terepek. A nagyobb, átfogóbb diszkurzusok tanulmányozása vonzott, és nem csak a szűkebben vett rontás, a rossz vagy a démonizálás jelensége önmagában. Hogy a dolgok mégis hogyan találkoztak, hogyan találkoztak *hattak* össze, hogy aztán együtt is maradjanak, s hogy egyáltalán ne bánjam meg, miről írtam végül disszertációt, majd monográfiát², ahhoz szeretnék most egy történetet elmondani. Egy asszonynak a történetét, Rózsi néniét.³

¹ Georges Duby, *L'Histoire continue* (Paris: Odile Jacob, 1991); Pierre Nora, *Essai d'ego histoire* (Paris: Gallimard, 1987); Marc Augé, *Une ethnologie de soi: Le temps sans âge* (Paris: Le Seuil, 2014).

² Kristóf Ildikó, „*Ördögi mesterséget nem cselekedtem.*” *A boszorkányüldözés társadalmi és vallási háttere a kora újkori Debrecenben és Bihar vármegyében* (Debrecen: Ethnica, 1998).

³ A történet szereplőinek keresztnéveit megváltoztattam. Vezetékeket nem említek.

Rózsi néni 1910-ben született Felső-Magyarországon, Sáros megye egyik kis falujában. A régi Sáros megyét – Bártfa és Eperjes városok kivételével – kis hegyi falvak alkották, juh-tenyésztéssel, tej-, sajt- és túrótermeléssel (*brinza*), többségükben szlovák és ruszin népeséggel. Rózsi néni családja részben magyar, részben ruszin volt, de a szlovák nyelvet is értették, ahogyan ő maga is. Görögkatolikusok voltak.

A jobb megélhetés reményében – még a trianoni döntés és a határok lezárulása előtt – Rózsi néni lejárt dolgozni, majd aztán le is költözött Abaúj megyébe, Gerencsre.⁴ Háztartási cselédkedett, szőlőmunkákban segédkezett, alkalmi munkákat vállalt – ahogyan sok leánytársa is az északi, szegényebb megyékből. Gerencsen egy napon aztán találkozott leendő férjével, Antallal, aki a maga részéről szintén szerencsét próbálni, boldogulni jött a helységbe. Ő Garadnáról, egy Gerencstől délre fekvő, kisebb, szegény faluból költözött „föli” – ahogy akkoriban mondták – a valaha mezővárosi rangú Gerencsre. Antal katolikus magyar ember volt – legalábbis a 20. század elejére elmagyarosodott, eredetileg valószínűleg betelepített német családból. Társadalmi státusát tekintve azonban nem paraszt, hanem nemes: kismenes, taksás, generációk óta fokozatosan elszegényedő armalista családból. Az egyik fia, és az egyik, fiú unokája még az 1980-as években is emlegette a „kutyabőrt” – a hajdani nemeslevelet –, ami „ott hanyódott valahol a padláson sokáig, csak aztán beleesett a penész, és elkezdett szétporladni.”⁵ De azért csak tartogatták. Azt próbálom érzékeltetni ezekkel a kis részletekkel, hogy Rózsi néni is, Antal is több szempontból *kívülállónak, kívülről jöttnek* számított Gerencsen.

Gerencs és környéke, a Hernád folyó észak-déli irányban húzódó, tágas völgye a középkor óta a Magyarországon átvezető észak-déli kereskedelem egyik legfontosabb útvonalát jelentette. Itt áramlott keresztül az Adriától a Balti-tenger felé (illetve ellenkező irányban) bonyolított áruforgalom jó része. A fontosabb ilyen utak általában folyóvölgyekben haladtak. A közelebbi régió, a Hernád völgye a magyar Alföldet, illetve a Tokaj-hegylaját a szlovák hegyvidékkel, illetve azon túl, Dél-Lengyelországgal kötötte össze, s a folyó mentén kisebb-nagyobb mezővárosok, kereskedővárosok feküdtek, fekszenek ma is: Szikszó, Abaújszántó, Kassa stb. Ezek sorába tartozott Gerencs is. Ezen a réges-régi északkelet-magyarországi történelmi útvonalon közlekedett Rózsi néni, és későbbi férje, Antal is.

Gerencs gazdasági életét a letelepedett iparok és az áthaladó kereskedelem mellett a szőlőművelés határozta meg. A bortermelés és -értékesítés volt a központi eleme. A

⁴ A falu nevét megváltoztattam. A „Gerencs” elnevezést – a vidék faluneveinek sajátosságait figyelembe véve – én találtam ki. A földrajzi nevek, megyenevek, valamint a regionális és a lokális történeti események ugyanakkor hitelesek.

⁵ Az idézőjelbe tett mondatok és kifejezések a családi történetek szófordulatait igyekeznek visszaadni. (Ez utóbbi esetben némi Mikszáthos felhanggal egyetemben.)

lakosság hétköznapi élelmezését, ellátását azonban a helyi mezőgazdálkodás biztosította itt is, mint más magyarországi falvakban: a kisebb-nagyobb szőlőbirtokosok, bortermelők egyben agrárbirtokosok – javarészt parasztok – voltak.

1931-ben Rózsi néni és Antal házasságot kötött. Házat, telket vettek az ún. „faluszélen”, a mai Arany János utcában,⁶ valamint kis földet és szőlőt a határban. A jellegzetes helyi társadalomtörténeti topográfiának megfelelően a Gerencsi-patak és a Nagy utca két – illetve három – fő részre osztotta a települést. Északon, a „felvégen” laktak a reformátusok a régi református templom körül. Utóbbi az egyik híres korai magyar reformátor temploma volt, aki itt lelkészkedett és tanárkodott a 16. század második felében. Itt fordította magyarra a Bibliát és itt is halt meg aztán, még a század lezárulása előtt. Gerencs mint régi bibliás hely nagyon mélyen gyökerezett a helyi régió-ismeretben, regionális tudatban, identitásban. Délen, az „alvégen” javarészt katolikusok laktak, az 1640-es években épített Szent István⁷ plébániatemplom körül. Ennek a templomnak volt egy korábbi, 14. századi előzménye, amit előbb a katolikusok, majd a lutheránusok, majd újra a katolikusok használtak, annak megfelelően, ahogyan a reformáció és a katolikus reformáció hullámai vidékünkön követték egymást. Ez a régi templom azonban a 17. század közepén leégett. A harmadik településrész, a „faluszéle”, a vasútállomástól a Nagy utca felé terjedő terület pedig a frissen beköltöző kevésbé módosok, illetve a se nem ilyen, se nem olyan felekezetű egyéb „jöttmentek” gyűjtőhelyévé vált. Innen tovább lehetett költözni, Gerencs belséjébe, annak volt presztízse, de itt is lehetett ragadni. Ennek a résznek az északi részét a gerencsi romák lakták (főként letelepedett teknővájók, edényesek, üstfoltozók), a déli részében pedig az – éppen nem úton lévő – zsidók (főként kiskereskedők) telepedtek meg. Itt lakott továbbá az a pár görögkatolikus család is, akik akkoriban Gerencs harmadik keresztény felekezetét alkották. (A lutheránusok/evangélikusok térbeli elhelyezkedése nem mutat ilyen kötődéseket, illetve tömbösödést: ők kevesebben is voltak, főleg szlovák parasztok, saját templomuk nem volt, és inkább szétszórtabban laktak, szerte a településen.)

Úgy tűnik, hogy ez az 1930-as évekre jellemző térbeli/vallási meg- illetve eloszlás – lehet mondani, hogy *struktúra* – sok tekintetben korábbi, a 19. század második felére már rögzült gyakorlatot tükrözött. Az 1881. évi census szerint például a reformátusok száma 1684, a katolikusoké 1348, a görögkatolikusoké huszonkettő, az evangélikusoké huszonhárom, a görögkeleti vallásúaké mindössze egy. Összeírtak még 307 izraelitát, akik így számban a harmadik nagyobb vallási közösséget alkották a településen. Ez az összeírás a romákat vagy nem vette számba, vagy a katolikusok közé sorolta őket – ahová akkoriban Felső-Magyarország falvaiban úgy tűnik, többségükben tartoztak is.

⁶ Az utca nevét megváltoztattam.

⁷ A templom nevét megváltoztattam.

Rózsi néni és Antal a sokszínű, ám jóval kisebb presztízsű „faluszélre” költöztek tehát be – és onnan aztán nem is jutottak tovább soha többé. Legalábbis Gerencsen *belül* nem. Hamarosan jöttek a gyerekek – István, Mária, és Antal⁸: mindössze három Rózsi néni összesen hét terhességéből, akik életben maradtak és fel tudtak nőni. Aztán jöttek Trianon következményei, a határok lezárulása, a régió történelmi kereskedelmi kapcsolatainak az összeomlása, és a nagy gazdasági válság. Miután az 1870-es évektől a filoxéra pusztítása nagymértékben kikezdté a hegyvidéki szőlőtermesztés akkori jelenét és jövőjét – és a hangsúlyok az alföldi, homoki szőlőkre helyeződtek át –, az 1930-as évek második felében még annak a kicsi bornak az értékesítése is megnehezült, amit a Hernád völgyében megtermelhettek.

Antal, úgy tűnik, nagyon nehezen viselte ezeket a történeket. A rossz idők ellenére – vagy, nemesi mentalitásából, viselkedésmintáiból fakadóan talán éppen azért, *virtusból*–ön-és családpusztító tevékenységekbe kezdett. Rendszeresen ivott, sokat, pénzben és javakban kártyázott, hatalmas adósságokat csinált, sőt – ha hinni lehet az asszonyok nyelvének – a környező mezővárosok bordélyait is rendre látogatta. Egészen addig, amíg végül el kellett árverezni a kis földet és a szőlőt, és nem maradt más, mint a ház a „faluszélen”, meg egy „nadrágszíjparcellára rúgó” dinnyeföld.

Antal ekkor – kb. 1939 elején, még a háború kitörése előtt – hajóra ült, és – mint a filoxéra nyomán a felvidéki falvak lakosságának egy jó része, egész rokonságok akkoriban –, elment „Amerikába” dolgozni. Azzal, hogy majd küldi haza a pénzt a családnak.

Soha többé nem látták. Amikor véget ért a háború, ismerősök jöttek vissza Gerencsre, és egy fényképet hoztak róla Rózsi néninek, aminek a hátulján ez állt: „Meghalt 1944 szeptember 12-én Buenos Airesben / [a fotó impresszuma:] Fotografía „la Artística” F(acundo). Quiroga 1329, Avenida Sud Avellaneda.”

Mintegy zárójelbe téve jegyzem meg ezen a helyen, hogy – Rózsi néni történetén, illetve Antalnak a személyén keresztül is – mindig szenvedélyesen érdekelt, honnan tudhattak ezek a magyarországi Felvidék mélységesen mély bugyraiban, kis régió-buborékaiban élő parasztemberek Amerikáról. Vajon milyen képet vihettek magukkal róla oda, és milyennel tértek vissza aztán onnan, ha egyáltalán visszatértek? A nagyszombati jezsuiták Amerika-képét, az amerikai indiánok démonizáló reprezentációit vizsgáló tanulmányaim ennek a kérdéshalmaznak a nyomán (is) születtek.⁹

⁸ A keresztnéveket megváltoztattam.

⁹ Sz. Kristóff Ildikó, „A demonológia funkciói: misszionáriusok és indiánok az amerikai Délnyugaton (17-18. század),” in *Démonok, látók, szentek. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*, szerk. Pócs Éva (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 115-134; Uő., „Misszionáriusok és démonok. Az amerikai indiánok démonizált ábrázolása a felső-magyarországi jezsuita könyvtárakban a 17. és 18. századokban,” in *Az elkerülhetetlen. Vallásantropológiai tanulmányok Vargyas Gábor tiszteletére*, szerk. Landgráf Ildikó és Nagy

Antal nem tért vissza. Rózsi néni egyedül maradt. Három gyerekekkel – a kisebb, a középső, meg a legnagyobb. –, akiket el kellett tartania, fel kellett nevelnie. Az ő *sajáttörténete* – valamint az, ami miatt ez a történet nekem, mint kutatónak *ego-történeté* vált – igazából itt és ekkor kezdődik.

Rózsi néni kislány kora óta nagyon ügyesen rajzolt. Kedvelte a színeket, a formákat, az alakokat és ornamentumokat, amiket a sárosi és abaúji világban maga körül láthatott. Egyrészt házfalakon: a szlovák falvakban szokás volt színezni a házfalakat, ez ma is jól látható, élő hagyomány; másrészt pedig ikonosztázok szentképein, amik elborították a görög-katolikus templomokat. Antal halála után Rózsi néni ezt a színek iránti vonzódását és érzékét tudta kamatoztatni – Pierre Bourdieu kifejezésével élve, „tőkésíteni”¹⁰ –, meg a szláv nyelvtudását. *Festő* lett belőle: szoba- és falfestőasszony, aki a hengerével meg a pemzlijeivel keresztül-kasul járta Gerencset és a Hernád völgye környező mezővárosait, falvait – az északabbra fekvő szlovák hegyi falvakat is. A festéket megvetette a gazdákkal, létra mindig akadt a háznál, neki csak a szerszámokat kellett magával vinnie. Elég jól meg is élt belőle, számos helyre rendszeresen hívták vissza. Hamarosan lett tehén, nyulak, és a dinnyeföldet sem kellett eladni. Iskoláztatni tudta mind a három gyerekét: a két fiú egyetemmet végzett, és mindhárman Budapestre költöztek, ott alapítottak családot.

Volt azonban egy harmadik képessége, tudása is Rózsi néninek, amit „tőkésíteni” tudott: mégpedig a – jobb szó híján – „mágikus” tudását. Olyasfajta „tudománnyal” rendelkezett (ezt a szót használták rá Gerencsen), mint a debreceni és bihari boszorkányperek „orvosasszonyai”, akikkel később, kutatóként a boszorkányperekben találkoztam.¹¹ Rontás-felismerő, kezelő és elhárító praktikákat ismert és *árult* (természetbeni juttatásért, pénzért, a ház kifestéséért kapott fizetség némi megfejeléséért), betegségeket gyógyított (mezei, réti füveket, erdei virágokat használt), tehenet varázsolt (imádságokkal, szentképekkel és karácsonyi morzsával), boszorkányt, *morát* és kísérteteket igyekezett távol tartani (ablakcsukással, fokhagymával, seprűfelállítással). A *mora* a felvidéki szlovák-ruszin-magyar térség közös rémalakja volt: „úgy néz ki, mint egy kopasz, vak tyúk, kiszívja a véredet” – mesélte nekem róla, amikor nála aludtam Gerencsen. A kísértet-hiedelmek főként a Gerencs

Zoltán (Pécs-Budapest: PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, BTK Néprajztudományi Intézet, L’Harmattan Kiadó, Könyvpont Kiadó, 2012), 309-345; Uő., „A *Távoli Másik* szövegekben és képekben a kora újkori Magyarországon: *historia naturalis* és antropológia a nagyszombati kalendáriumokban, 1676-1709 (1745),” in *Ethno-lore, az MTA BTK Néprajztudományi Intézetének Évkönyve XXXII.* Szerk. Fülemile Ágnes, Ispán Ágota Lídia és Magyar Zoltán (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2015), 11-68.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice.* Ford. Richard Nice (Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1977).

¹¹ Kristóf Ildikó, „*Ördögi mesterséget nem cselekedtem.*”

körüli várromokhoz, egy pálos kolostorhoz és egy Aba Amadé-vár romjaihoz fűződtek; a térség valaha, a középkorban Aba-birtok volt. De kapcsolódtak a környék más váraihoz is: Boldogkőhöz, Füzérhez, Regéchez, stb. A Rózsi néni által használt mágikus praktikák egy jó részét persze mások is ugyanolyan jól ismerték Gerencsen (például azt, hogy a rontás áldozata kösse fel a fél pár csizmáját, vagy cipellőjét a kéménybe, és nemsokára „rájön” a rontó), csak az nem volt mindegy, hogy *kívégzi* el, illetve tanácsolja azokat. Ha Rózsi néni tette ezt, akkor hatékonyabbnak vélték az illető praktikát: mintegy a *személye* erősítette meg, garantálta a mágia működését.

Rózsi néni ilyen irányú tevékenysége abban is hasonlított az egymással rivalizáló debreceni „orvosasszonyokéhoz”, hogy bizonyos helyzetekben – legalábbis a gerencsi elbeszélések szerint – ő is dicsekedett azzal, hogy „én erősebb vagyok, mint a másik, az én tanácsomat fogadjátok meg, ne azét a másikét.”

És hasonlított abban is, hogy őt is, csakúgy, mint a debreceni „orvosasszonyokat”, utolérte a boszorkányvád. Olyan narratívák is szárnyra kaptak róla Gerencsen – kb. az 1950-es/1960-as évekre tehetően –, amelyek szerint *ő maga* lett volna a rontó: tehenet, kisgyermeket, neki munkát adó asszonyt rontott (volna) meg. Csak hát, ellentétben a boszorkánypererek korával, a szocialista társadalomépítés korszakában immár nem lehetett ilyenmiért bíróság elé vinni senkit. Ez volt a történetben a jó. A rossz viszont az, hogy éppen ezért az indulatok, félelmek, haragok – de a jóindulat, a jószándékok is – egyfajta állandó kavargásban, fortyogásban voltak és maradtak körülötte.

Rózsi néni meglehetősen hírnévre tett szert Gerencsen, és azon kívül is: mind pozitív, mind negatív történetek keletkeztek és vándoroltak róla. Ő maga nem szívesen kommentálta ezeket a történeteket, a gyerekeinek és az unokáinak különösen nem. Leginkább nem is szeretett beszélni: magának való, visszahúzódó, kemény asszony volt. Soha többé nem ment férjhez. A szabadidejében olvasott: Bibliát, Aranyszájú Szent Jánost (a görögkatolikus liturgiát), valamint a *Szabad Föld* című hetilapot, illetve bármit, amihez a festőútjai során hozzájutott.

Ha pedig nem olvasott, akkor *írt*. 1975-ben a *Szabad Föld* hetilap meghirdetett egy pályázatot vidéki írástudók számára *Életünk történelem* címmel. „Hazánk felszabadításának 30. évfordulóján” arra biztatták a falusiakat, hogy írják le a visszaemlékezéseiket a háború előtti és utáni évekről. Rózsi néni is megírta a maga visszaemlékezéseit – ám a kiadó nem tartotta érdemesnek megjelentetni azokat.¹²

Rózsi néni 1984 telén halt meg, Budapesten, Mária lánya lakásán a Nagykörúton, gyerekei, unokái és dédunokái körében.

¹² *Életünk – történelem*. Szerk. Bajor Nagy Ernő (Budapest: Gondolat, 1978).

Végezetül két gondolat még a kor, a vallás, a démonizálás, a térbeliség, valamint az egyén és az *ego-történet* összefüggéseihez.

Először is az, hogy fiatalabb korában Rózsi néni templomba alig-alig járt. „Messze van az” – mondogatta, ha számon kérték rajta, és valóban messze is volt. Elvileg a görögkatolikusok, ha nem volt a helységben ilyen templom – márpedig Gerencsen nem volt –, a katolikus templomba is járhattak, sőt elvárt volt, hogy oda (legalább) elmenjenek. A „faluszélhez” azonban a Szent István templom sem esett nagyon közel – közbejött egy patak, több utca és egyebek, de Rózsi néni, ha nagyon akarta volna, oda azért eljuthatott volna vasárnaponként. De ő akkor is inkább dolgozott, és inkább a Gerencsen kívülre vezető festőútjaihoz kötötte a templomlátogatást. Vizsoly, Mogyoróska, Boldogkőváralja stb. görög templomait „látogatta” – szó szerint, ha éppen úgy adódott. Fiatalabb korában eléggé praktikus oldalról vette a vallásgyakorlást – és ezt a róla szóló boszorkány-történetek rendre fel is emlegették („templomba se jár”..). Idősebb korában azonban, amikor szertejárni festeni már nem bír, szinte „beköltözött” a legközelebbi görögkatolikus templomba. Hogy ott mit csinált, azt senki sem tudja – szerintem a színeket és a formákat csodálta immár megbékélve, megnyugodva, hogy megfelelt a sorsa által rászabott erőpróbáknak.

A második – és egyben záró – gondolat pedig a következő. Az a tény, hogy Rózsi néni az *egész* falunak/mezővárosnak dolgozott felekezetre, sőt, vallásra való tekintet nélkül, vagyis zsidóknak, romáknak is ugyanúgy festett, és ha igényelték, mágikus tanácsokat is adott, mind a katolikusok, mind a reformátusok szemében gyanússá – „boszorkány-gyanússá” – tette őt. „Faluszéli” volta, kívülállósága és a megélhetési kényszer olyan életmóddal járt, amiben keveredtek egyrészt roma kulturális elemek (nagyobbik fia „cigány keresztapa” lett, és „cigány lagzikba” hívták), másrészt pedig zsidó elemek (lányának zsidó udvarlója lett, kisebbik fia is zsidó lánynak udvarolt, aztán el is vette; számos zsidó ételt Rózsi néni maga is megtanult főzni, történeteiket mesélni, szokásaikat érteni). Amikor aztán 1944 áprilisában az abaujszántói és a gerencsi zsidókat összeterelte a magyar csendőrség, hogy – Kassán keresztül – elszállítsák őket, közülük egyeseket Rózsi néni a krumplisveremben meg a nyúlketrecei között bújtatott a kert végében.

Folytathatnám még a „faluszéli” élet effajta sokszínű – és a két nagy keresztény felekezet szemében mély gyanakvást keltő – részleteinek a sorolását, de legyen ennyi elég.

„Rózsi néni” az egyik *egyenesági felmenő* volt, ahogy mondani szokás, egyike a nagyon közelieknek. A korábbi munkáimban ezt a sokszorosan összetett örökséget igyekeztem feldolgozni – megérteni és újraírni. A református hagyományokkal kezdtem, a katolikusokkal folytattam, és eljött annak is az ideje, hogy a helyi mikrotársadalmi világok *összességére*, az egyes életstratégiák mögötti interszubjektív indítékokra, valamint az én saját kutatói szerepem megformálódására is rálátással lehessenek.

“CHILDREN” OF THE PLANETS

ACTIVE AND CONTEMPLATIVE LIFE IN 15TH CENTURY FLORENCE

ALESSANDRA TARABOCHIA

In the Civic Museums of the Visconti Castle of Pavia, the Planets of Baccio Baldini, a Florentine goldsmith active between 1460 and 1487, are preserved in a folder.¹ It is a series of seven engravings made with the technique that experts define “maniera fine” (fine manner), dating from around 1460. They depict the seven planets of the Ptolemaic system, from the outermost to the innermost, that is, in order: Saturn, Jupiter, Mars, Sun, Venus, Mercury, Moon (Figures 1–7).



Fig. 1 Saturn



Fig. 2 Jupiter

¹ Inv. St. Mal. 1585–1591. I thank Dr. Laura Aldovini, Conservator of the Civic Museums of Pavia, to whose kindness I owe having been able to consult the folder.



Fig. 5 Venus

Fig. 6 Mercury

All the engravings are “built” or “invented” following the same scheme. At the top we see the planet, depicted as the homonymous god of classical mythology and easily recognizable by the characteristic objects he holds in his hands, advancing on a chariot pulled by animals to which he is symbolically linked, according to what Boccaccio wrote in the *Genealogie deorum gentilium*. In the central part various scenes present men engaged in the activities promoted and favoured by this planet, under whose influence they were born. Finally, below we can read a short text on the nature of the planet, the attitudes of its “children”, the time it takes to travel through the various constellations, its diurnal and nocturnal abodes (the respective zodiac signs are depicted in the wheels of the chariot of the god-planet).



Fig. 7 Moon

In these engravings nothing is obviously left to chance: the “reasons” for these “constructions” or “inventions” have a long history behind them, which involves myth, astrology, medicine, philosophy... and it is worthwhile briefly to resume it, starting with the planet-god identification.² Men have always looked at the sky and have always seen some motionless luminous bodies in it, others moving. The Greeks called the latter planets from the verb *planomai* = to wander. They saw seven, and placed them each on one of the eight concentric spheres, or heavens, which they thought revolve around the Earth, motionless at the centre of the whole system, while in the eighth sphere, the outermost, they placed the fixed stars. Towards the end of the sixth century BC, along the Babylonian lines, taking into account “obvious” analogies, the planets were subsequently placed side by side, attributed to and finally identified with some gods, transferring to each planet, in addition to the name of the god (still current in the Latin variant) all its properties and characteristics, too: thus, for example, the reddish planet is Mars, which evokes blood and fire; the smallest and fastest planet is

² For the background in astrology, see Franz Boll, Carl Bezold and Wilhelm Gundel, *Storia dell'astrologia*, trans. Laterza (Roma / Bari: Laterza, 1985); Dieter Blume, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (Berlin: Akademie, 2000), 183–91.

Mercury, the messenger of the gods; the brightest and most beautiful Venus, which favours lovers; the slowest Saturn, lonely and dark in the face and so on ...

We have talked about the system, but to indicate, together, the Earth and the heavens we can speak of the cosmos. Indeed, it is a convenient word that expresses the way and the result of being together: cosmos, which is a "beautiful" whole, a single organic whole, whose parts, intimately connected to each other, we may say, live in a single breath. In fact, in the *Timaeus* we read that "we ought to affirm according to the probable account that this universe is a living creature, in very truth possessing soul and reason by the providence of God". (30C)

He was good, and in none that is good can there arise jealousy of aught at any time. So being far aloof from this, he desired that all things should be as like unto himself as possible. [...] For God desiring that all things should be good, and that, so far as this might be, there should be nought evil, having received all that is visible not in a state of rest, but moving without harmony or measure, brought it from its disorder into order, thinking that this was in all ways better than the other. Now it neither has been nor is permitted to the most perfect to do aught but what is most fair. Therefore he took thought and perceived that of all things which are by nature visible, no work that is without reason will ever be fairer than that which has reason, setting whole against whole, and that without soul reason cannot dwell in anything. Because then he argued thus, in forming the universe he created reason in soul and soul in body, that he might be the maker of a work that was by nature most fair and perfect.³

And in the IV *Ennead* Plotinus thus describes the unity of the cosmos and the "sympathy" between its parts:

... firstly All is one universally comprehensive living being, encircling all the living beings within it, and having a soul, one soul, which extends to all its members in the degree of participant membership held by each; secondly, that every separate thing is an integral part of this All by belonging to the total material fabric [...] with all this gradation, each several thing is affected by all else in virtue of the common participation in the All, and to the degree of its own participation. This One-All, therefore, is a sympathetic total and stand as one living being; the far is near; [...] Correspondent things not side by side but separated by others placed between, the sharing of experience by dint of like condition – this is enough to ensure that the action of any distant member be transmitted to its distant fellow. [...] there is nothing so remote in point of

³ Plato, *Timaeus* 29E–30B, ed. R. D. Archer-Hind (London / New York: MacMillan and Co., 1888), 91–3.

place as not to be near by virtue of a nature which makes of the one living being a sympathetic organism.⁴

In this vision of the world, therefore, the sky, or rather the heavens, exert an influence on the earth and everything in it: plants, animals, men. Thus, between macrocosm and microcosm correspondences are established, correlations between elements, qualities, seasons, ages, moods, temperaments [...] As Eugenio Garin wrote:

The universe is an immense, multiple, varied conversation, now submerged and now high, now in secret tones, now in uncovered language: and in the middle there is man, an admirable iridescent being, who can say every word, reshape everything, draw each character, respond to each invocation, invoke each god.⁵

Fundamental, in this context, is the concept of virtue as the ability to act, operate, produce effects, a capacity that derives and manifests the nature of the "thing" that possesses it. And so, thanks to its virtues, the sky – and what is included in it – is able to exercise an action from a distance.

Before and after Plotinus there are many "Platonic" authors who, in a positive vision of astral influences, take up and develop this theory, explaining how the "virtue" of the sky differs in the various skies, fixed stars and planets. Suffice it to recall Proclus, who in *De sacrificio et magia* describes in detail the ordered series of beings that "depend" on each planet, and Macrobius, who in his comment *In somnium Scipionis* (I, 12, 13–14) narrates the descent of the soul through the heavens explaining how and to what extent the gods-planets give their virtues to the soul, and therefore to man.

In this regard it must be borne in mind that each planet has its main virtue, which it gives to all the souls that pass through it, and therefore all the souls in their descending journey receive the gifts of all the gods-planets, but particularly strong and effective is the gift-influence of the planet that is found in the first *locus* at the moment of birth, so much so that it can be said that every human being is a "child" of a planet.

The theme becomes, in a certain sense, popular: in an anonymous composition of literary inspiration, we read sentences that are nothing more than paraphrases, in some cases in a somewhat free form, of Macrobius' text:

Saturn "dat animae virtutem discernendi et ratiocinandi"
Jupiter "dat magnanimitatem animae"

⁴ Plotinus, *Ennead* IV, 4, 32, 1–20, trans. S. Mackenna and B. S. Page (Digereads.com Book, 2009), 240.

⁵ Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento* (Bari: Laterza, 1954), 154.

Mars "animositatem influit animae"

Sun "dat animae virtutem meliorandi et reminiscendi"

Venus "dat animae concupiscentiam et desiderium"

Mercury "dat animae virtutem gaudendi et delectandi"

Moon "dat animae virtutem vegetandi, quae dicitur virtus naturalis animalis"⁶

At this point we can go back to looking at Baccio Baldini's engravings, focusing in particular on the central part, where the "children" of the planets are depicted, engaged in the activities promoted and favoured by "their" planet.

In the engraving dedicated to Saturn, the figures of peasants and agricultural activities dominate; on the left, however, we see some beggars in the foreground, in the background a gallows (in medieval astrology texts violent death was associated with Saturn); in the top right side some hermits. The text below the engraving mentions the religiosity of men born under the aegis of Saturn.

The "children" of Jupiter are suited to noble activities such as hunting with falcons or packs of dogs, but in the foreground on the right, in a classical structure, open like a niche, we see three scholars with a laurel crown on their heads sitting around a lectern, whom we recognize as Dante, Petrarch and Boccaccio. Outside, an elegantly dressed judge gives audience to a noble brigade. The planet, we read in the text, induces eloquence, liberality, and joy of living.

The "children" of Mars are all intent on fighting, while the "children" of the Sun are dedicated to various kinds of activities, which first of all denote the joy of living, but also devotion and piety. In the foreground acrobats and sportsmen are performing before a young king seated on a throne; in the background other men are practicing crossbow shooting; above left, a family is kneeling in prayer in front of a chapel dedicated to the Virgin.

In the central part of the engraving dedicated to Venus, scenes of courtship and dances and parties are depicted, with clear reference to the Florentine ones of *Calendimaggio*.

The engraving dedicated to Mercury offers us a glimpse of the cultural life of Florence: the "children" of this planet are engaged in various artistic, literary, and scientific activities in an urban landscape where important Florentine buildings are recognizable, such as the Palazzo della Signoria, the Loggia dei Lanzi, the church of San Pier Scheraggio. The scenes are set in buildings open on both sides of a street. In the building on the left – of

⁶ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia* (Torino: Einaudi, 1983), 180n49.

the viewer – at the top a painter is painting a classic festoon on the facade of the house, assisted by a boy who is preparing the colours. On the ground floor in a goldsmith's workshop there are richly decorated belts and luxurious tableware on display, and one can also see an artisan intent on carving a figure on a copper plate (one of the earliest examples of the art of engraving). In the house opposite (to the right of the viewer) on the ground floor two scholars are talking to each other holding large open volumes, while a boy is fixing the gear of a clock; in the elegant loggia on the upper floor (an architecture reminiscent of Leon Battista Alberti's interventions in Santa Maria Novella) a musician is playing the organ while an elderly man is operating the bellows of the instrument and two young people are singing. In the street in the foreground on the left a sculptor is sculpting the bust of a young lady. On the right an innkeeper has set the table for an elegantly dressed client. Further on, three wise men in oriental robes, who remind us of the Cavalcade of the Magi frescoed by Benozzo Gozzoli in the Medici-Riccardi palace, are discussing an astrological question, while a young man is holding an armillary sphere in front of them. Finally, the "children" of the Moon, identified with Diana, are hunting and fishing.

Considering these engravings as a whole, we can observe that in almost all there are scenes of active and contemplative life, but some planets – precisely the Sun, Jupiter and Mercury more than others, urge their "children" to devote themselves to *otium* without neglecting the *negotium*.

Marsilio Ficino, a philosopher and doctor who lived in the Florence of Cosimo and Lorenzo de' Medici, helps us to understand this aspect of Baccio Baldini's engravings. In his three-volume *De vita*,⁷ in particular in the third book, *De vita coelitus comparanda*, that is, *On Obtaining Life from the Heavens*, he deals with the theme of the "children of the planets": "natural" and "adoptive" or "of election".

Fundamental is the second chapter, *On the Nature of Man according to the Stars*, in which Ficino, following the opinion of Arab astrologers, states that man's nature is:

Solar [...] from the stature of man, erect and beautiful, from his subtle humors and the clearness of his spirit, from the perspicuity of his imagination and his pursuit of truth and honor. But I also add to this a Mercurial property on account of the nimble motion of his versatile intelligence. And since man is born naked, defenseless, in need of everything, he obtains all these things for himself by his own industry – which is a property of Mercury. I add also a Jovial property on account of the temperate complexion of his body and his laws.

⁷ Marsilio Ficino, *Sulla vita*, ed. Tarabochia Canavero (Milano: Rusconi Libri, 1995).

Men will therefore be able “to appropriate from these three in particular endowments greater still, if and only if it will accommodate itself to them daily more and more through Solar, Mercurial and Jovial things”. He then observes that “Saturn cannot easily signify the common quality and lot of the human race, but he signifies an individual set apart from others, divine or brutish, blessed or bowed down with the extreme of misery. Mars, the Moon, and Venus signify affects and actions common equally to man and to the other animals”.

But Ficino goes further: alongside the “natural filiation”, he knows, as we have mentioned, one that we can define “by choice”, because a man who is a “child” of a planet and naturally lives under its influence, may decide to put himself under the influence of another planet as well, devoting himself to the activities of the chosen planet. He then describes the inclinations, desires and activities by which we can be willing to receive the beneficial influence of each planet, thus becoming his “chosen children”:

Hence, by withdrawal from human affairs, by leisure, solitude, constancy, by theology, the more esoteric philosophy, superstition, magic, agriculture, and by sorrow, we come under the influence of Saturn. We come under the influence of Jupiter by civic occupations, by those occupations which strive for honor, by natural philosophy, by the kind of philosophy which most people can understand, by civil religion, and by laws; of Mars, by anger and contests; of the Sun and of Mercury, by the pursuit of eloquence, of song, of truth, and of glory, and by skill; of Venus, by gaiety and music and festivity; of the Moon, by a vegetable existence.

And he adds an exhortation: “But keep in mind this difference between them: the more public and grand exercise of one’s wits pertains to the Sun, the more private and that given over to skill and ingenuity rather to Mercury. Likewise, solemn music belongs to Jupiter and the Sun, merry music to Venus, the middle sort to Mercury.”⁸

We can therefore conclude that while in Baccio Baldini’s engravings the coexistence of *otium* and *negotium* in the life of men is written in the skies, in the pages of Marsilio Ficino man, aware of being at the centre of a very dense network of astral relationships and influences that defines and characterizes his nature, remains and feels himself master of his life. Therefore, every man, in addition to welcoming the gifts and following the celestial inclinations he received at birth, can try with certain forms of behaviour to obtain further benefits from heaven, turning with confidence to the planets that favour the happy coexistence of active and contemplative life, in which the virtues of mankind are realized and perfected.

⁸ Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, trans. C.V. Kaske and J. R. Clark (Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1989), 251–55.

JANE AUSTEN, THE HUMOURIST

ZSÓFIA ANNA TÓTH

Jane Austen has long been known for her comedies of manners and even her mastery of irony is often pointed out by scholars, but most of the time, these are not the concerns that are under discussion and almost any other issue is treated as more important than the questions of humour and comedy in the case of her writings. What is more, surprisingly her humour is rarely addressed as a primary concern or the main target of research while, in my opinion, this was her major asset, and it was exactly her use of humour that made her stories outstanding, everlasting, and universal. Although the idea that she was first and foremost a humourist might sound odd, this is exactly what I aim to argue for. It was/is her humour that made/makes a difference and keeps her stories relevant and alive even today, even if, as we know, timeless comedies are hard (almost impossible) to create,¹ but she excelled in the genre and she created timeless comedies. She was born to be a humourist, unfortunately for her, at a time, when this label did not even exist in the sense we use it today on the one hand, while on the other, to use it for a woman was/would have been a double curse. So, she had to be very careful with her wit, irony, and comic talents, yet these could not be suppressed.

In this paper, I intend to focus on Austen as a humourist or a comedian, which would have been inconceivable during her lifetime since it was generally believed that women did not have a sense of humour and they were not able to produce “real humour”, while in the conduct books, women were especially discouraged from producing humour, often even from laughing itself. Still, Austen was a comic genius who evidently opted for comedy and the comic mode of expression as opposed to tragedy or serious drama as her witty comment in “her version of” *The History of England* also attests: “[o]ne of Edward’s Mistresses was Jane Shore, who has had a play written about her, but it is a tragedy and therefore not worth reading.”² It is an obvious witty attack on those who denigrate comedies as insignificant and unworthy of attention as opposed to the “real art” of tragedy as “serious work.” Hence, Austen was absolutely rebellious and subversive with her wit and humorous maneuverings. In addition, Austen’s satire bites, she ridicules many aspects of her

¹ Barbara Gold, “Comedy in Ancient Greece and Rome,” in Peter Dickinson et al., eds., *Women and Comedy: History, Theory, Practice* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 20.

² Jane Austen, “The History of England,” in *Love and Freindship [sic!] and Other Writings*, selected by Janet Todd (London: Poenix, Orion Books Ltd., 1998), 123.

society mercilessly and expresses criticism especially concerning women's possibilities and the rules regulating their behaviour. It is contradictory that while, officially, women's humour and laughter were to be suppressed, it was probably the key to her everlasting appeal. She was a masterful humourist, who while appearing to be inconspicuous with her "mild entertainment" and (supposedly only) romantic comedies, in fact, initiated real changes in attitudes and conceptions about women, their capabilities, and roles.

Audrey Bilger discusses, in detail, the rules and regulations about women's humour use and laughter during the decades and centuries when Austen lived, although not only her humour is discussed in this book. The basic argument is that humour and laughter were heavily restricted or even banned because they were viewed as dangerous and disruptive. This idea is in agreement with Barbara Gold's statement that "comedy is nothing if not threatening [... as it] thrives on confusion and the disturbance of social order."³ Thus if a woman, who is not considered to be a person of privilege, is doing the comedy, then, she becomes doubly threatening because it means that she wants to change the social order and switch the power positions. Yet, at the same time, comedies are tricky and double-dealing because while they subvert and question the social order, the rules, the regulations, and the norms, eventually, they usually restore all these after the temporary disturbance and revelry.⁴

The bias against women and comedy, the denial of women's capacity for humour as well as curbing their possibilities for laughter were nothing new in the 18th and 19th centuries. Of course, the "tradition" was already laid during ancient Greece and Rome,⁵ and it continued through medieval times.⁶ Perfetti also highlights that women were not only excluded from educational possibilities, were denied access to knowledge/information and various forms of public expression but they were also the butt of jokes as there was "the tradition of clerical university training that literally makes fun of women."⁷ She also suggests that the "control over writing and knowledge" was conjoined with "the power to laugh."⁸ Additionally, women were especially discouraged from joking and even laughing if they wanted to appear decent and proper, the incarnation of "reserved, unlaughing

³ Gold, "Comedy in Ancient Greece and Rome," 22–3.

⁴ Ibid., 22.

⁵ Gold, "Comedy in Ancient Greece and Rome," 15–23.

⁶ Lisa Perfetti, "Feminist Humor Without Women," in Dickinson et al., *Women and Comedy*, 41–51.

⁷ Ibid., 43.

⁸ Ibid.

feminine virtue”: consequently, “[m]edieval women were instructed that ladies do not laugh loudly and they certainly should not tell ribald or aggressive jokes.”⁹

What is even more astounding is that almost nothing changed in this respect during the hundreds of years that passed until we reach Jane Austen’s time. According to Bilger, “conduct-book writers” of the era – who were mostly men but there were also a few women – made definitive efforts to “suppress women’s laughter and humour” because these were considered to be dangerous as well as a “threat to the social order”, and overall, they were “seen as a menace to society’s very foundations”¹⁰ – nothing less. It tells a lot about the power of women’s laughter if it was seen as so threatening that it could basically “leave society in a shambles” if let loose. Bilger also adds that proper femininity was considered to be “antithetical to the critical spirit of comedy” as humour/comedy has always been against subordination and it was viewed as a sign of noncompliance as well as disruption on the part of women.¹¹ James Fordyce, as one of the most vocal and well-known/well-read among these moralizing writers of conduct books, stated clearly that a witty woman is not marriageable because men do not like to be criticized and cannot feel “safe” next to such a woman.¹² Again such words are used that highlight the dangerousness of women’s laughter and humour, and it is highlighted that men are literally threatened by it: they cannot feel safe. In addition, the sexual aspects of women’s laughter have long been discussed and it is still a mainstay in current conceptions as well, as Bilger also points it out: the laughter of the woman had “sexual connotations”; if a woman laughs/laughed, it signals/signalled that she knows/knew more than she should (have) as “laughter reveals an active understanding that belies innocence.”¹³ Hence, women’s laughter was (still is) not only dangerous because of its critical capacity and how it could dismantle the social order but also because it involved control over their own sexuality and posited them as active sexual agents.

With all these assumptions about women’s humour, Austen was quite much restricted in her possibilities of comic expression. It is no wonder that her family members, in the memoirs and publications about her, tried to erase all traces of her acerbic witticisms and bulldozed her letters to cover up her real wit and create an image of a docile and saint maiden aunt who knew her place and duties – but they had to work

⁹ Ibid., 46.

¹⁰ Audrey Bilger, *Laughing Feminism* (Detroit: Wayne State University Press, 2002), 16.

¹¹ Ibid., 21.

¹² Ibid., 22.

¹³ Ibid., 23.

hard. Nevertheless, the erasure of women's humour from public consciousness worked so well that by the end of the 19th century, it was a common-held belief that "women had no sense of humor at all."¹⁴ Yet, the emergence of the novel proved to be an "unprecedented opportunity" for comic expression even for women writers during these decades, and the "sentimental, domesticated comedy" was a viable way to channel their comic wit.¹⁵ This was the genre that was preferred around this time, so this was to be written if somebody wanted to succeed as an author, and any other type of humour was to be deeply hidden between the lines.

So, Austen also joined in the game because her humour could not be suppressed, however, it had to be done carefully. She had to practice her comic viles in rather covert ways, while she had to secure the happy endings as well as make sure that the domestic order is not threatened. Many people assume that Austen's main profile was writing romantic comedies and that the point of her novels is that the female protagonists get married. This is farthest from the truth, she treats these marriage resolutions with such sarcasm and patches them up within the last 1–2 pages with such a hurry and with so little regard that, evidently, she just wants to get rid of the compulsory ending that she is obliged to perform to be allowed to sell her books. Her ironic narratorial voice is there throughout the novels and it is witty, biting and conveys all of the messages that she is not allowed to tell out loud, in addition, she creates several side/minor characters that can deliver some acerbic lines slipping unnoticed. For example, comic criticism could be carried out in a way that she ridiculed Mrs. Bennett, or such ludicrous buffoons were brought forth as Mr. Collins, or she gave sarcastic comments into the mouth of Mr. Bennet etc. As Bilger also suggests: "if the writing of critical comedy involved elements of aggression and overt self-assertion, careful women writers learned to disguise such unfeminine behaviour with otherwise conventional characterizations and scenes"¹⁶ – hence the happy endings and the apparently typical love stories. Bilger also adds that writers like Burney, Edgeworth or Austen are often overlooked as feminist comedians, still, there is feminist critical commentary in their realist comedies, yet the domestic aspects are usually promoted by the readers and the critics over their humour.¹⁷ However, Sir Walter Scott, who was otherwise a supporter of Austen's work, "chastised" her for her gender politics as he sensed her radicalism, especially in *Emma*, and he evaluated "Austen's de-

¹⁴ Ibid., 24.

¹⁵ Ibid., 25.

¹⁶ Ibid., 26.

¹⁷ Ibid., 29.

parture from romantic values as a species of treason."¹⁸ So, there were some keen-eyed readers of her work who caught her trickiness and commented on it. By the time we reached *Emma*, Austen had already been a well-established author and Scott himself praised this novel too, yet, when he sensed that Austen "might have gone too far" in her deviation from "decorum", she was criticized for it. Bilger cites D. W. Harding calling Austen (more than a 100 years later) "a delicate satirist", who managed to make fun of exactly the people who were to read her novels and entertain them while they did not even recognize that they were the butt of the joke.¹⁹ So, while Harding got her satire and that she was doing more than writing romantic comedies, he did not see her feminism, he only pointed out the deeply "subversive tendencies" of her writing.²⁰ However, Bilger argues that Burney, Edgeworth and Austen all expressed "mature social criticism" with the help of their comic writing as well as channelled their anger and frustration through their "comic frame of mind."²¹

At the same time, we have to address the unavoidable presence of the love stories that Austen created, which even today reach mythopoetic dimensions; when a film adaptation or a TV series is made, the creators mostly still concentrate on the love stories and forget about the humour. There are hardly any visual remakes of Austen's stories that pay tribute to her irony and wit, yet there are a few exceptions, such as *Clueless* (1995) or *Emma* (2009), but one thing is very visible in such cases: that the writer is always a woman or a man/woman duo. Apparently, the male scriptwriters never get her humour. Undoubtedly, her stories also concern themselves with love and marriage, and in the majority of the (re)interpretations, the romance and the domestic themes absolutely overshadow the humorous critical potential of her works. According to Deborah Kaplan, the guidelines for aspiring writers of "the late twentieth-century mass-market romance" explicitly postulate Austen's *Pride and Prejudice* as the quintessential model for writing such stories,²² which would probably make Austen cringe in horror, yet it appears that she managed to unleash the dream love story of all time, maybe, ironically against her own intentions. Kaplan also adds that Austen turned into "one of the mothers of the Harlequin or Silhouette novel" even if her novels are evidently "much more culturally and

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 31.

²⁰ Ibid., 31–32.

²¹ Ibid., 61.

²² Deborah Kaplan, "Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations," in Linda Troost and Sayre Greenfield, eds., *Jane Austen in Hollywood* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2001), 177.

linguistically complex” than these products, while “the popular representations” of her novels also follow this trend of “harlequinization.”²³ Hence, the romance seems to be the most important feature that visual representations focus on. Claudia L. Johnson and Clara Tuite also comment that Austen was transformed into some kind of a “chick lit” ancestor, and most of the current Harlequin romances and chick lit output are originated from Austen’s *Pride and Prejudice* – this being a piece of information that troubles most Austen readers and scholars, as they also add.²⁴ Johnson and Tuite, however, also warn us that Austen’s original novels are not simple, transparent, and without ambiguity, as so many assume, but they are endowed with “playful difficulty.”²⁵ They also add that Austen is often obscure, artful, while consciously inviting us to believe her at first sight. She wants to prove that she meant something different, usually exactly the opposite of what it seems to be the case at first.²⁶ What is more, “Austen’s irony always falls heaviest on know-it-alls, on those who think they get things.”²⁷ Johnson and Tuite also cite Reginald Farrer (1917) suggesting that Austen’s stories are, in fact, not romantic stories, which is a relevant observation. Still, the authors also suggest, women often assume that Austen’s novels are “romantic love stories” and that is why they cherish them.²⁸

Tamar Jeffers McDonald, although primarily discussing filmic examples, argues that “[r]omantic comedy is, arguably, the lowest of the low”,²⁹ which evidently implies that romantic comedies are supposedly the easiest and simplest kind of stories with not much cultural or artistic weight, achievement or value – none of which is true, however, as Jeffers McDonald also tries to prove. Yet, it is exactly because of this common belief that it is especially disturbing when Austen’s novels are postulated as “only” romantic comedies, especially through filmic representations and (re)interpretations, because it is a value judgement, and not primarily pointing towards the positive pole. Jeffers McDonald also points out that romantic comedies are basically quest stories for love that are not uncomplicated, and they only appear to be obvious in every sense, while analysis might

²³ Kaplan, “Mass Marketing Jane Austen,” 178.

²⁴ Claudia L. Johnson and Clara Tuite, *30 Great Myths about Jane Austen* (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2020), 81.

²⁵ *Ibid.*, 57.

²⁶ *Ibid.*, 58–59.

²⁷ *Ibid.*, 59.

²⁸ *Ibid.*, 83.

²⁹ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* (London / New York: Wallflower, 2007), 7.

reveal surprises.³⁰ The author also points out a significant aspect of romantic comedies, namely, that they are very effective ideologically, since they seem to be so unassuming while they inculcate Western capitalist ideology into us, that is heavily reliant on heterosexual monogamy and procreation for its own maintenance.³¹ That is why it is especially insulting to categorize Austen's stories as such, because Austen exactly wanted to undermine this ideology with her acerbic wit. However, Andrew Stott also highlights that the "traditional comic narrative" closes with a marriage as a rule, because that is "the cultural symbol of the harmonious symmetry and the resolution of the troubles."³² In this sense, it could be interpreted as an imperative to close a comedy with marriage, because it is the tradition, it is the expectation, and Austen herself did not risk any alternative ending in order to secure being published. Steve Neale and Frank Krutnik claim even about filmic romantic comedies of the twentieth century that the "economic and social independence of women" is a danger "to the patriarchal order", and that is why the women's power is taken away at the end of the stories by forcing them into the typically middle-class heterosexual marriages where the man is the authority.³³ So, how could Austen have gone against all this more than a hundred/two hundred years earlier, when even in our days romantic comedies work with the same logic as described above.

Additionally, Neale and Krutnik also provide an interesting insight into (primarily visual) romantic comedies. The same insight applies to Austen's original stories as well, thus it reveals a lot about the genre as a form of narrative itself: the female character's desire stands at the heart of the story, more precisely, there is a discrepancy between what she desires and what her duties are as a woman.³⁴ What is more, at the beginning of the story "the man and the woman are antagonistic towards each other", at the same time there is a "marked imbalance" between the power and the status of the desire of the male and the female characters, yet, the courtship is basically a string of negotiations of positions and terms as well as the transformation of their desires in order to form the union at the end.³⁵ The major obstruction to the final felicity is always the woman's desire, and that has to be changed primarily, according to the logic and aim of the romantic comedy, so that

³⁰ Ibid., 10.

³¹ Ibid., 13.

³² Andrew Stott, *Comedy* (New York and London: Routledge, 2005), 72.

³³ Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy* (New York and London: Routledge, 2001), 154.

³⁴ Neale and Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 133.

³⁵ Ibid., 142.

she would accept the “designated” man and would willingly enter the union with him.³⁶ All this evidently applies to Austen’s stories in general, so undoubtedly, they also belong to the category of romantic comedies (even if she might have provided some variations and alterations on this theme) – but she wrote these love stories only because she also knew which side of her bread was buttered on, she knew the expectations of her public, and she wanted to sell her books, and even if she wanted to initiate change she was not on a kamikaze mission.

Nevertheless, despite the typical romantic focus on her novels, more and more scholars turn their attention to much more important questions, including her humour. Dominique Enright (re)published some of the most extraordinary pieces of biting wit that Austen produced in *The Wicked Wit of Jane Austen*. Enright claims that Austen’s comedy is “as fresh today as when the novels were first published”,³⁷ suggesting that they are timeless comedies, since they still speak to us, they are relevant, and they still make us laugh. The author also highlights that the book’s aim is to put on display some of Austen’s “sharpest, most profound and amusing observations [...] to inspire laughter, thought – and the odd wry grin of recognition.”³⁸ Enright also emphasizes that Austen had such a dry wit that her irony was easy to be misunderstood, while she had “a keen eye for absurdity”, yet it is exactly “this cool, dry irony that characterizes Jane Austen’s mature writing. An unrestrained delight in the absurdities of human nature.”³⁹

Jillian Heydt-Stevenson sets her sights on an even more challenging project by researching and publishing about the sexual jokes and bawdy humour to be found in Austen’s writing. She analyses all of the novels one by one, unearthing the bawdy humorous instances and sexual comic cues in Austen’s stories. She associates Austen’s comic output with “dissident comedy”, while Heydt-Stevenson also argues that with her “erotic comedy”, Austen provided us with explicitly “devastating critiques of courtship.”⁴⁰ So, according to the author, Austen made fun of the courtship rituals, the rules about sexual decency, double standards and marriage at large, with her libidinal jokes that are abundant even if mostly covert. Heydt-Stevenson even suggests that Austen does all this on purpose to protest against the hypocrisy about sexual mores and “wakes

³⁶ Ibid.

³⁷ Dominique Enright, *The Wicked Wit of Jane Austen* (London: Michael O’Mara Books Limited, 2007), 9.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., 13.

⁴⁰ Jillian Heydt-Stevenson, *Austen’s Unbecoming Conjunctions. Subversive laughter, Embodied History* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 2.

her readers up with some unwholesome humor.⁴¹The author also claims that female laughter and humour were much regulated and frowned upon during this time, exactly because of the (sexual) freedom and authority that is associated with them, that is why Austen was a revolutionary person with her jokes, while she actively took part in the most important debates of her time, even if previously it was considered that she did nothing like that.⁴² It is also stated, based on Brian Southam, that Thomas Egerton, Austen's publisher, "would never have permitted such an outrageous joke" (it was about sodomy), "and it is unthinkable that it should appear in respectable fiction, let alone in a novel by a lady."⁴³ Yet, Austen wrote it into *Mansfield Park* in circuitous and covert ways; among all other versions of sexual plays, there are even jokes in connection with naval officers in this novel. It is evident that Austen had to work masterfully, carefully, and covertly with her jokes and humorous situations/utterances. Heydt-Stevenson claims that with her libidinal and bodily humour, Austen tore up the interstices that sutured women into the confines and shackles of society.⁴⁴ And while the author started out with the question whether Austen really meant all this, she assures us in the end that "[b]y laughing, and while laughing, she does after all really mean *that*."⁴⁵

Austen is also often satirical, and her stories can be interpreted as satires as well. Lisa Colletta argues that as satire has always been connected to male aggressiveness because basically it is an attack, it is generally inconceivable to imagine a woman to write satire, since supposedly she did/does not even have a sense of humour, then, how could she even have the daring and ability to write/perform such negative and intellectual humour as satire.⁴⁶ Basically, the general conception is that it is a contradiction in terms to see a woman being capable of producing such sublimated aggression, yet, Austen was a master of that in her apparently 'only' comedies of manners and/or romantic comedies. However, it has to be added that comedies of manners are/were basically about making fun of the customs, habits and manners of specific social strata, most typically the upper classes; so, after all, these texts are not so innocent as they appear. In addition, Neale and Krutnik also comment that at the core of the comedy of manners lies a "deviation from

⁴¹ Ibid., 3.

⁴² Ibid., 3–5.

⁴³ Ibid., 23–24.

⁴⁴ Ibid., 27.

⁴⁵ Ibid., 209.

⁴⁶ Lisa Colletta, "Postmodernity and the Gendered Uses of Political Satire," in *Women and Comedy. History, Theory, Practice*, edited by Peter Dickinson et al. (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 209.

these rules”, so the focus is the comic insult and the way in which “the rules of politeness and decorum” are violated and not followed.⁴⁷ So, even comedies of manners are about transgressions and the breaking of social taboos in order to lampoon a certain social circle, namely the upper classes. Austen was evidently making fun of her own social circle.

The point of satire is exactly to expose vices, weaknesses and follies, and through ridicule and scorn, it is hoped that everything will turn for the better, the situation will be amended, and the errors will be corrected. Yet, it is usually also mentioned that the ones who typically miss the mark are the targets of such satire. Colletta goes into detail about the issue of how women writers of satires were/are usually misunderstood appearing to be unfunny. Although she does not discuss Austen but postmodern instances of women’s satire, still, it is as if she was writing precisely about Austen’s case: “[w]omen writers have often used irony to expose abuses of patriarchal power and authority, but their satire was often missed – or misunderstood – precisely because the ironic context of their attack went unnoticed by male readers or critics, and for this reason women were often seen as just not funny.”⁴⁸ Colletta also emphasizes that “irony has been a means to expose the space between what is real and what is appearance, or what is meant and what is said”,⁴⁹ hence, the point is to highlight the discrepancy or the gap between how things are and how they should be. Yet, since irony works with double meanings, it is easy to misunderstand it or to miss the ambiguity. That is why Austen is sometimes dismissed by inattentive readers as a banal writer who wrote only romantic comedies that take place in tiny parlours of insignificance. If she had been only doing that, we would not still be reading her.

In effect, she was working on not only two but multiple planes of references and meanings, which multiplied her ironies and sharpened her satire too. Satire is sublimated anger and frustration turned into action for corrective purposes. Austen wanted to make the world a better place for women with the help of her irony and satirical take on all of the injustices that they had to face. That is why Colletta’s claims, originally about postmodern satire by women, also applies to Austen, namely that such satire addresses an “epistemological or existential crisis”, while at its best, it targets “mediated reality.”⁵⁰ Austen addressed ontological and epistemological problems, as all instances of humour touch upon such issues, while she also reflected on the mediated nature of reality and how it

⁴⁷ Neale and Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 88.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Lisa Colletta, “Postmodernity and the Gendered Uses of Political Satire,” 210.

⁵⁰ *Ibid.*, 212–213.

can be manipulated. Even if she did not live in the time of simulacra *per se*, she talks about related issues when the characters change perspectives and start to see how their viewing was mediated or manipulated, and they start to see more clearly and widen their understanding of existential reality. Colletta adds that satire can be so powerful that it really results in “an enormous cultural effect”, such as changing presidential election results (here she is referring to how Tina Fey had an impact on the 2008 US elections with a satirical performance) because it helps people refocus.⁵¹ Even if Austen did not harbor such aims as affecting presidential elections, yet, her aim was to initiate change in order to reach social justice.

Austen consciously chose comedy because, for her, any other mode of expression was out of the question, she was a born comic/comedian/humourist and she did not want to fight her fate: “I could not sit seriously down to write a serious romance under any other motive than to save my life; and if it were indispensable for me to keep it up and never relax into laughing at myself or other people, I am sure I would be hung before I had finished the first chapter.”⁵² It is no wonder that Austen opted for comedy as she was too intelligent, imaginative, rebellious, free and unconstrained for serious modes, and as Neale and Krutnik highlight it, comedy provides a “site for the *allowable* disruption of both cultural and fictional rules”, as it allows for the transgressions while also cushions the impact of disruption with specific mechanisms of its own.⁵³ Austen wanted to say the truth but she could only get away with it if she served it in the form of comedies with the help of comic and humorous mechanisms, tactics and tools.

Emily Auerbach also sets out to search for “the real Jane Austen” and to catch her in her greatness, and while addressing various issues, she finds Austen’s humour and comedy of central importance. The author clearly states that “Austen had the sense and the courage to use humor to attack pretense and penetrate the truth.”⁵⁴ She uses an explicitly masculine, aggressive and active term like penetration to talk about what Austen was/is doing with her humour. Auerbach cites several critics commenting on how sharp Austen’s irony is, and several of them liken her humour, and especially her irony, to a knife or a pair of scissors, hence the association is that she was fighting a war, and her weapon was her humour, and she actually killed with it while her opponents did not even have a chance. Regina Barreca also likens her comic words to swords: “she was [...] a scintil-

⁵¹ Ibid., 214, 218.

⁵² Austen quoted in Bilger, *Laughing Feminism*, 35.

⁵³ Neale and Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 149.

⁵⁴ Emily Auerbach, *Searching for Jane Austen* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2004), 270–271.

lating, scathing, and delightful satirist so expert at her craft that those whose metaphoric throats were being slit hardly had time to see the knife.⁵⁵ Virginia Woolf is cited, saying that she would not want to be alone with Austen, because she would be too scared of her. Fey Weldon is also quoted saying: “[s]omething truly frightening rumbled there beneath the bubbling mirth.”⁵⁶ Surprisingly (since the 1995 film adaptation of *Sense and Sensibility* is quite devoid of Austen’s famous humour), Ang Lee also opined that Austen had a “dry, shrewd humor”, which was cruel and cutting.⁵⁷ If he understood that, why did not he use it in the film? The film adaptations however, most often than not, fail in this respect, they typically miss out on the humour and the refined irony. Thus, in spite of all of these arguments and opinions showing Austen’s comic power and wicked witticisms, Auerbach is right in declaring that “[t]he alcohol-free Jane Austen remains the dominant image in the twenty-first century.”⁵⁸ She is also of the opinion that the Saint Jane image built up around her by her family still holds strong, and most people still do not see or do not want to see the real Jane Austen with all her cruel wit, and they do not see/accept/acknowledge her comic genius. Auerbach also opines that film adaptations usually leave the intellectuality, and most importantly, the indirect power of Austen’s devastating irony, while they reduce her stories to “chick flicks” full of “[m]ale heartthrobs in frilly shirts and leggings.”⁵⁹ Yet, no matter how she and her works is/are reinvented and rewritten and readapted again and again, her novels stay with us and entertain while instructing us in ways that no sequel, prequel, spin-off, adaptation etc. or whatever medium or genre they invent can. Her greatness lied/lies in her mastery over humour, she had a sense of humour that nobody can replicate, and she was a well-trained fighter in the intellectual wars of wit and repartee. That is how she managed to write some of the greatest comedies of all time that are so complex and layered that everybody can find their truth in it. And what is most important of all, she said the truth, and got away with it while chuckling to herself. She believed in the power of her comedy that it reveals something fundamental about human existence, and she was right, since we still read these stories and they speak to us in a timeless manner.

⁵⁵ Regina Barreca, “Introduction.” in *The Penguin Book of Women’s Humor*, edited by Regina Barreca, 1–10. (New York: Penguin Books, 1996), 3.

⁵⁶ *Ibid.*, 271–272.

⁵⁷ *Ibid.*, 273.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, 280–81.

ÚJVÁRI EDIT

„A képek, amelyeket szellemünk kitalál, gondolataink szimbólumai.”¹

„[...] komolyabban kell venni, hogy a jelek értelmezhetősége nemcsak önmagukban és rendszerszerűségükben van, hanem használatuk módjában és a jel helyének akár rendszeren kívüli – azaz történeti – kontextusában is.”²

Botticelli életrajzát Giorgio Vasari a következőképpen kezdi a 16. század elején publikált művében: „Lorenzo Magnifico de’ Medici idejében, a tehetséges emberek igazi aranykorában élt Alessandro is.”³ A történeti forrásokon alapuló ikonológiai kutatások alapján biztosan állítható, hogy a Mediciek támogatásával működő firenzei Platóni Akadémia humanistáinak kettős Aphrodité/Venus-tant értelmező eszméi meghatározó szerepet játszottak a Venus témákat feldolgozó Botticelli festmények koncepcióinak kialakításában. A Mediciekhez kötődő festményekről a következőképpen ír Vasari:

Botticelli ugyancsak Firenzében több család részére nagyon sok tondót és női aktot festett; ezek közül Castellóban, Cosimo herceg villájában megvan még kettő, az egyik a születő Venust ábrázolja, valamint azokat a szellőket és szeleket, amelyek az istennőt több ámorral együtt a szárazföldre úsztatják, a másik ugyancsak Venust, amint a Gráciák virággal díszítik fel, mint a tavasz jelképét.⁴

A két festmény képtémáira, figuráira és attribútumaikra koncentrált ikonográfiai és ikonológiai kutatások részletesen feltárták a korabeli kulturális hátteret, a 15. században ismert, idézett és interpretált antik mitológiai, filozófiai és irodalmi forrásokat. Az ikonológiai interpretációt számos ponton kritizáló Max Imdahl is elismeri a módszer eredményeit, hiszen

¹ Jacques Baudoin, „Iconologie,” 1644, in Jan Białostocki, *Régi és új a művészettörténetben*, ford. Beke László (Budapest: Corvina, 1982), 170.

² Szőnyi György Endre, „Szemiotika, Ikonográfia, Posztmodern,” in Kiss Attila és Szőnyi György Endre, szerk., *Szó és kép: A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, Ikonológia és műértelmezés 9 (Szeged: JATEPress, 2003), 15.

³ Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 367.

⁴ Uo., 368.

az „feltárja a világnézet alapvető, időközben elfeledett, noha saját korában magától érteendő és ennyiben netán tudattalan és reflektálatlan formáit.”⁵

Azon túl, hogy Botticelli festményei és azok mitológiai képtémái a humanista keresztény platonizmus kontextusában értelmezendők, a festmények fő figuráinak ikonográfiai és ikonokia megközelítései érdekes kapcsolódásokra világítanak rá a nyugati keresztény ikonográfia 15. században bevett fő témáival is. Elemzésemben ezekre az összefüggésekre szeretnék koncentrálni, röviden áttekintve az ikonológiai szakirodalom eredményeit.

IKONOGRÁFIA, IKONOLÓGIA, PRAGMATIKA

A klasszikus meghatározás szerint az ikonográfia „a művészettörténetnek az az ága, amely a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal.”⁶ Az ikonográfiai vizsgálat és leírás a képtémák, motívumok, attribútumok meghatározásával a művészettörténeti kutatások történeti, kronológiai alapját biztosítja, valamint lehetővé teszi a képtémák variációinak és a vizuális kölcsönhatásoknak a megragadását. Ezek alapján Botticelli *Tavaszes Venus születése* című festményeinek figuráit és azok attribútumait be tudjuk azonosítani – eltérő vélemény csupán a *Tavasza* Flora figurájával kapcsolatban merült fel.⁷ Az ikonográfiai típusok, narratív képtémák, attribútumok és vizuális jelek meghatározása, a vándormotívumok korról korra történő másolásának, módosításának felismerése az ikonográfiai elemzés történeti aspektusához tartoznak. Ennek révén például Botticelli gráciáinak antik mintái és a táncoló gráciák képtéma reneszánsz kori variációi feltárhatók, összevethetők. Ahogyan a kagylón álló Venus aktfigurája is elemezhető motívum-történeti tekintetben is.

Az ikonográfiai leírás tehát megkerülhetetlen, hiszen alapot biztosít a mélyebb kultúr-történeti vonatkozásokat feltáró elemzésekhez. Aby Warburg kutatásai nyomán, az eszmék történetére és azok társadalmi disszeminációjának képi reprezentációra, a szó és kép kapcsolatára fókuszáló ikonológia fő kutatóközpontja a Warburg Intézet.⁸ Az innen induló

⁵ Max Imdahl, *Giotta: Arénafreskók: Ikonográfia, ikonológia, ikonika*, ford. Kerekes Amália (Budapest: Kijárat, 2003), 80.

⁶ Erwin Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. Tellér Gyula (Budapest: Gondolat, 1984), 284.

⁷ Warburg Venus-azonosításaival szemben Imregh Mónika a *Tavasza* központi alakját az égi, míg Flora alakját a földi Venusnak tartja, lásd Marsilio Ficino, *A szerelemről: Kommentár Platon A lakoma című művéhez* [ford., utószó: Imregh Monika] (Budapest: Arcticus, 2001), 133–36; vö. Gyenge Zoltán, *Kép és mítosz* (Budapest: Typotex 2014).

⁸ Az Aby Warburg által 1924-ben, Hamburgban alapított Warburg Könyvtár (Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) a középkori, bizánci és reneszánsz művészettörténet, az antik és humanista kultúra, valamint a vallástörténet kutatóközpontjaként szolgál. 1933-tól Londonban működik, a Warburg Intézet részeként. <https://warburg.sas.ac.uk/>

Erwin Panofsky elmélete, amely a műalkotás interpretálásának folyamatát három fokozatban határozta meg, 1955-ben nyerte el a végső formáját. Panofsky interpretációs elméletében a harmadik, az ikonológiai szint olyan interdiszciplináris módszer, amelyben a műalkotás elemzése során az átfogó történeti kontextus bemutatása is szerepet játszik.⁹ A „belső jelentés vagy tartalom” elemzése, Ernst Cassirer szimbolikus formákról vallott kultúrfilozófiai elmélete nyomán, „a szimbolikus értékeknek a feltárása és értelmezése.”¹⁰ Az ikonológiai kutatásnak a műalkotások tartalmi vonatkozásait, belső jelentéseit kell feltárnia, amelyhez elengedhetetlen a művek létrejöttének korszakát, a korabeli, az alkotóra ható eszméket és szemléletmódot is rekonstruálni.¹¹ Ernst Gombrich a következőképpen fogalmazza meg ezt a kutatói álláspontot: „a jelentés fogalma nem szubjektív pszichológiai fogalom, hanem olyan, amit kapcsolatba kell hozni a kulturális és társadalmi intézményekkel.”¹² A kortörténeti dokumentumok vizsgálatával kirajzolódó, a művészekre és a műveket megrendelő donátorokra ható nézetek, esztétikai, teológiai tanok műelemzésbe történő bevonása meghatározó jelentőséggel bír, hiszen azokból kiindulva valósulhat meg a műalkotások belső tartalmainak feltárása.

Egy-egy korszak ikonográfiai kánonja, majd annak változása ugyancsak fontos specifikumokra mutathat rá. Az ikonográfiai elemzés és az arra épülő ikonológiai interpretáció magyarázatot adhat arra, hogy mit, hogyan és miért választ ki a donátor és az alkotó, milyen képtémák, motívumok, formai és kompozíciós megoldások jellemzik egy adott alkotás szellemi közegét. A Białostocki által leírt „ikonográfiai tehetetlenség” törvényének értelmében számos reneszánsz motívum nyomon követhető az ókori és a középkori művészeti hagyományból eredően, az új képtémák hagyományos ikonográfiai formulákra való visszavezetése, a téma belső rokonsága „nemcsak a vizuális elemek elrendezésében, hanem funkció és hangulat tekintetében is” kimutatható.¹³ Louis Réau – a keresztény ikonográfia egyik legátfogóbb kötetsorozatának előszavában – a képtémák jelentésközvetítő funkcióját hangsúlyozza, úgy véli, hogy az ikonikus szemantikai vizsgálat a vallási eszmék és a vallásgyakorlat formálódására is rávilágít: „Egy-egy téma ikonográfiai fejlődése felvilágosít minket a hiedelmek változásairól, a vallásos érzület feszültebbé válásáról vagy el-

⁹ Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art,” in Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1955), 26–41, http://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf; vö. Szőnyi György Endre, *Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Ikonológia és műértelmezés 10 (Szeged: JATEPress, 2004), 53–70.

¹⁰ Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben*, 287.

¹¹ Uo., 284–307.

¹² Ernst Gombrich és Didier Eribon, *Miről szól Inak a képek?* Ford. Klimó Ágnes (Budapest: Balassi, 1999), 149.

¹³ Białostocki, *Régi és új a művészettörténetben*, 168.

lanyhulásáról.¹⁴ Botticelli figuráinak és a kompozíciónak vizsgálata ebben az összefüggésben is izgalmas feladat.

Az ikonológiai kutatás törekvése lényegében a Charles Morris által képviselt szemiotikai pragmatika dimenziójának a feltárásával is átfedést mutat.¹⁵ A történetiség szemléletmódját érvényesítő pragmatika „a kultúra tárgyainak használati módja egy adott értelmező közösségen belül”, az értékek és jelentések abszolutizálásával szemben az értelmezések bizonyos fokú relativitását is hangsúlyozza.¹⁶ A vizuális alkotás a jelalkotó és jelhasználó közösség kulturális közegében, valós jelviszonyokban, konkrét jelképződési szituációkban jön létre. Mindez a pragmatikai jelentésszféra vizsgálatával ragadható meg, amely magyarázatot adhat arra, hogy mit, hogyan és miért választ ki a jelalkotó a számára meghatározó – valós vagy képzelt – jelenségek jeleivé, majd pedig hogyan alkalmazza ezeket a jelhasználó közösség. Mivel a pragmatika a szokások és a szabálykövetés, valamint szabálykeresés/alkotás jelenségeit is vizsgálja, a kód mint jelértelmezési és jelhasználati tudás, szabályrendszer alkalmazása is előtérbe kerül. A kód szemantikai tudásrétege a jelhordozót a jeltárggyal összekapcsoló hozzárendelések és kombinációk szabályait foglalja magában, ezért megfelelő alkalmazása – a jelviszony működtetése – alapvető jelentőségű a vizuális alkotások, a komplex ikonográfiai programok elemzése során.¹⁷ Emellett a jelek koronként eltérő jelentésárnyalataira, a sajátos konnotációk kialakulásának, vagy éppen elhalványodásának folyamataira is rávilágíthat a pragmatikai elemzés.

Clifford Geertz szintén amellett érvel, hogy a művészetelmélet egyszersmind kultúraelmélet, hiszen az alkotás sohasem függetleníthető a társadalmi környezettől, „az élet jeleit kell keresnie a társadalomban.”¹⁸ Állásfoglalásában lényegében a pusztán ikonográfiai–szemantikai eredményeket meghaladó pragmatikai szemléletmód körvonalazódik: „A szemiotikának, hogy használható legyen a művészet tanulmányozásában, túl kell

¹⁴ Louis Réau, „Az ikonográfia meghatározása és alkalmazásai,” in Pál József, szerk., *Az ikonológia elmélete: Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*, Ikonológia és műértelmezés 1 (Szeged: JATEPress, 1986), 281; vö. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tom. 1 (Paris: Presses universitaires de France, 1955).

¹⁵ Charles W. Morris, „A jelelmélet megalapozása,” [f. n.], in Horányi Özséb és Szépe György, szerk., *A jel tudománya*, ford. Antal László et al., 2. bőv. kiad. (Budapest: General Press, 2005), 40–71.

¹⁶ Szőnyi, *Pictura & scriptura*, x; 41.

¹⁷ Uo., 167; vö. Szívós Mihály, *A jeltől a kódig: Rendszeres szemiotika* (Budapest: Loisir, 2012).

¹⁸ Clifford Geertz, „A művészet mint kulturális rendszer,” ford. Fejér Balázs, in Clifford Geertz, *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, vál., utószó Niedermüller Péter, ford. Andor Eszter et al. (Budapest: Osiris, 2001), 289.

lépnie a jeleknek, mint a kommunikáció eszközeinek, megfejtendő kódnak a felfogásán, s gondolkodásformáknak, értelmezendő kifejezőmódoknak kell felfognia őket.”¹⁹

Hans Belting, antropológiai megközelítésében, a képek használatára és a közvetítő közzegre helyezi a hangsúlyt, a jelentéseket ezek felől tartja feltárandónak. Ezáltal a kutatás az alkotás, a kép használóinak, a kortárs befogadóknak a médiumhoz való viszonyára koncentrál, rekonstruálni próbálja a kép-olvasás, értelmezés adott korban működő technikáit. A kultúrtörténeti források vizsgálata ebben a módszertanban az ikonológiai kutatáshoz hasonlóan fontos, viszont elsősorban nem az alkotások jelentésére irányul a figyelem, hanem arra a kontextusra, amelyben az alkotás korabeli nézői értelmez(het)ték a képeket.²⁰ Úgy véli, hogy a jelentések közvetítődése a történeti korszak beható vizsgálatával tárulhat föl.

Ennek megfelelően, Botticelli festményeinek mélyebb megértése is elképzelhetetlen a firenzei keresztény platonizmus tanulmányozása nélkül, hiszen a 15. század második felének Firenzéjében, a Medici családhoz kapcsolódó, Marsilio Ficino körül kibontakozó „Platóni Akadémia” hatást gyakorolt a Venus-képek mecénási körére.

IKONIKA, POSZTSZEMIOTIKA

A művészettörténeti hermeneutika módszertanának képviselői ugyanakkor arra figyelmeztetnek, hogy a képzőművészet szemiotikai, szemantikai indíttatású felfogása és az ikonográfiai-ikonológiai iskola téma- és tartalomközpontúsága egyoldalúsághoz is vezethet, mivel az alkotások lényegi elemeinek, a stílusnak és a formai megjelenítésnek (a kompozíció, színek, formák, technikai megoldások) vizsgálatát háttérbe szoríthatja. Oskar Bätschmann ezért a művészi intenció, azaz az alkotó szándékának és a mű tartalmi elemeinek a vizsgálata mellett a képi produktivitás elemzését tekinti elsődlegesnek „az értelem és a jelentések utáni hajtóvadászat” helyett.²¹ Ez a kritika a kizárólagos szöveg- és nyelvközpontú szemléletmódra irányul, amely részben egybecseng Max Imdahl elemzési törekvéseivel.

Imdahl ikonika módszertana a „kép identitását”, a vizuális kifejezőerőt hangsúlyozó forma- és képfogalom relevanciáját hangsúlyozza, a képen együtttható formai és tartalmi elemek vizsgálatát tekinti kiindulópontnak, amelyre ráépülhet a szövegreferenciákkal rendelkező ikonográfiai és ikonológiai elemzés, az „értelmi dimenzió” vizsgálata. Konrad

¹⁹ Uo., 303.

²⁰ Hans Belting, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál (Budapest: Kijárat, 2003).

²¹ Oskar Bätschmann, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába: Képek elemzése*, ford. Bacsó Béla és Rényi András (Budapest: Corvina, 1998), 80, 105.

Fiedler „autonóm látvány”-ra vonatkozó művészetfilozófiai tétele nyomán, Imdahl az ikonológia módszertanra jellemző „pusztán emlékező, újrafelismerő tárgylátás” dominanciáját, a szövegreferencia és a szellemtörténeti dimenzió kellő ismeretét a képi, vizuális specifikumokra koncentráló, úgynevezett „látó látás” módszertanával egészíti ki.²² Gottfried Boehm szintén a kép „vizuális másság”-át tudatosítja, a képleírás és tartalomelemzés Panofsky-féle ikonológiai modelljének – eredményei elismerése mellett – azt róva fel, hogy ebben a preikonografikus észlelési szint „provizórikus és túlhaladásra ítélt első stádium csupán.”²³ Holott, Boehm szerint, éppen ez a szint az, amely a képzőművészeti alkotások lényegét, az esztétikai értéket biztosító vizualitás eszköztárat, a színeket, a formákat, a kompozíciót helyezi a vizsgálat fókuszpontjába.

A poszt szemiotika elméleti eredményei is meghatározóak ebben az összefüggésben. Hans Belting a művészeti irodalomban megjelenő szemiotikai nézőpontot, elsősorban az ikonikus jel fogalmát illeti kritikával, szerinte a jelhordozó és a jeltárgy viszonyában meghatározott ikonikus jelleg, a hasonlóságon alapuló viszony ellentmondásos, mivel az, mint írja, valójában kulturális konvención alapszik. Véleménye szerint a „szökőpontú dogmatizmus”, valamint – Gombrichra utalva – az „elsősorban nyelvészeti érvekre” épülő szemiotika általános tipológiája nem megfelelő.²⁴ W. J. T. Mitchell hasonlóan érvel, mikor kifejti: „a szemiotika »pusztán újrafogalmazta« a nyelvelmélet terminusaival az elme és az esztétikai tárgy hagyományos elméleteit.”²⁵

E sommás („nyelvi imperializmust” kritizáló) vélemények kapcsán fontos elhatárolni a Peirce és Saussure nyomán kibontakozó szemiotikai irányzatok eltérő jelkoncepcióját, amely Saussure esetében kétségtelenül igazolja a nyelvészeti szemléletmód dominanciáját.²⁶ Saussure posztumusz műve, a nyelvészeti tematikából eredően, csak érintőlegesen említ a nyelvi jelektől eltérő jelalkalmazásokat, de például a lineáris jellegű akusztikai hangjelölőkkel szembeállítja a vizuális jelölőket, amelyek „egyidejűleg több dimenzióban tudnak kapcsolatokat teremteni.”²⁷ Peirce-nek a 19–20. század határán felvázolt rendszere

²² Konrad Fiedler, *Művészeti írások*, ford. Kukla Krisztián (Budapest: Kijárat, 2005), 182–84.; Imdahl, *Giotto*, 81–82.

²³ Gottfried Boehm, „A képleírás,” ford. Rózsahegyi Edit, in N. Kovács Tímea és Thomka Beáta, szerk., *Narratívák 1: Képleírás, képi elbeszélés* (Budapest: Kijárat, 1998), 27.

²⁴ Hans Belting, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*, ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2009), 194–95.

²⁵ W. J. T. Mitchell, *A képek politikája*, ford. Dragon Zoltán et al., Ikonológia és műértelmezés 13 (Szeged: JATEPress, 2008), 84; vö. Szőnyi, *Pictura & scriptura*, 182–19.

²⁶ Szőnyi, *Pictura & scriptura*, 34–8; Szívós, *A jeltől a kódig*, 67–95, 103.

²⁷ Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva (Budapest: Corvina, 1997), 94.

átfogóbb, ő és követői a szemiózis fogalmába minden jelviszonyt bevontak. Peirce triadikus, azaz háromelemű jelviszonyt határozott meg, a jelhordozó és a jeltárgy kapcsolatán kívül a harmadik elem, a jelértelmező/jelhasználó (interpretáns) is meghatározó tényező.²⁸ Sandra Moriarty hangsúlyozza, hogy a jelhordozó és jeltárgy viszonyán alapuló ikon–index–szimbólum triadikus jelcsoportok alapvetően a vizuális kommunikációra vonatkoznak, a szimbólum jeltípus pedig minden esetben egy bizonyos kulturális kontextusba értelmezendő, az adott kultúrában megfogalmazódó megegyezésen alapul.²⁹

Az 1960–70-es években domináns strukturalizmus jegyében Roland Barthes szemiológiája, Saussure nyomán, a nyelvészeti szempontok érvényesítésére törekedett. De megfogalmazódott a szemiológia vizuális elemzésekben történő alkalmazásának lehetősége is, például Theo van Leeuwen a „barthesiánus vizuális szemiotika és az ikonográfia” hasonló problémafelvetését hangsúlyozza.³⁰ Nevezetesen a reprezentáció és a képek jelentésének ikonográfiai kutatását a denotáció fogalmával, a szimbolikus jelentések ikonológiai elemzését pedig a konnotáció fogalmával hozza összefüggésbe.

A vizuális szemiotikai elméletben, Barthes nyomán, a jelek denotatív – elsődleges, konkrét – jelentése mellett megkülönböztethető a jelek konnotatív – ismétlődő asszociációkból, eszmei síkon kibontható mitológiákból, ideológiákból társított jelentése. A konnotatív jelentések terén a nonverbális, vizuális kifejezésnek különösen fontos szerepe van.³¹ Amíg a szavak jelentése a konvencionális használatból eredően erőteljesebben rögzített, a vizuális jelkészletek, nyitott jelrendszerük miatt, sokkal inkább lehetőséget adnak az alternatív jelentésekre, tágabb asszociációkra, értelmezésekre. Ebből az aspektusból Botticelli festményeinek antik mitológiai (denotatív) vonatkozásai mellett az elvontabb, vizuális elemekből levezethető, társított, konnotatív jelentéseire is érdemes figyelmet fordítani.

Az evolúciós-kognitív kultúratudományok a kulturális magatartásformák háttérében álló antropológiai állandókra és kognitív képességekre hívják fel a figyelmet, amelyek az emberi evolúció során „lehetővé, sőt, szükségszerűvé” tették bizonyos kulturális magatartásformák kialakulását.³² A kulturális reprezentációkra, az átadás egységeire, nagyfokú va-

²⁸ Charles S. Peirce, „A jelek felosztása,” [f. n.], in Horányi és Szépe, *A jel tudománya*, 23–37.

²⁹ Sandra Moriarty, „Vizuális szemiotika – elmélet,” ford. Czifra Réka, in Blaskó Ágnes és Margitházi Beja, szerk., *Vizuális kommunikáció* (Budapest: Typotex, 2010), 89.

³⁰ Theo Van Leeuwen, „Szemiotika és ikonográfia,” ford. Danczi Csaba, in Bodor Péter, szerk., *Szavak, képek, jelentés* (Budapest: L'Harmattan, 2013), 298.

³¹ Moriarty, „Vizuális szemiotika – elmélet,” 91.

³² Horváth Márta, „Evolúciós és kognitív kultúratudomány: Bevezetés,” in Horváth, szerk., *A művészet eredete: Kultúra, evolúció, kogníció* (Budapest: Typotex, 2014), 10.

riabilitás a jellemző, ugyanakkor az előzetes ismeretek és preferenciák alapján mind a kontextusba helyezés, mind pedig az újraalkotás növelte egyes kulturális egységek nagyobb vonzerejét, elterjedését.

Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikája ugyancsak a vizualitásban kibontakozó jelentésközvetítési lehetőségekre koncentrálnak. Miközben a különböző vallási kultúrákban a mitológiai történetek és a vallási tanok, eszmék képi ábrázolásainak illusztratív funkcióját is tudatosan kiaknázták, a képek eközben is következetesen érvényesítik a vizualitás adta formai eszköztár által közvetíthető jelentéseket. Christa Sütterlein hangsúlyozza, hogy mind az észlelési szinteket, a valóságról alkotott elképzeléseinket, mind pedig a külső reprezentációkat, beleértve a vizuális alkotásokat, meghatározzák a filogenetikus, azaz a törzsejlődési adaptációk. Az emberi észlelés a szabályszerűségekre, ismétlődésekre koncentrálnak, amely elősegíti a vizuális csatornákon beáramló információhalmaz elrendezését. A vizuális reprezentációkban érvényesülő szabályszerűség a szabályok felismerését, a releváns információk azonosítását tudatosítja és nyomatékosítja.³³ Mindez az ikonográfiai kutatás számára is fontos megállapítás, hiszen például a kompozíciós sémák alkalmazása minden kultúrában jellemző, mind a szimbólumok és a narratív képtémák, mind az összetett ikonográfiai programok kialakítása során. A jellegzetes formai megoldásokkal kialakított ikonográfiai típusok új tartalommal is bővíthetnek, új jelentéseket is közvetíthetnek, miközben a vizuális reprezentáció bevett sémái is fontos funkcióval rendelkeznek. Ez az aspektus is azt erősíti, hogy Botticelli allegorikus festményein megjelenő látens keresztény ikonográfia elemeknek konnotatív jelentéseket tulajdonítsunk.

APHRODITÉ/VENUS ÉS AMOR SANCTUS

A *Tavaszi és a Venus születése* festményeinek központi figurája a görög-római mitológia szerelemistennője, Aphrodité/Venus, akinek az alakjához sokrétű jelentések, vizuális jelek/attribútumok kapcsolódtak már az ókortól. A művek születésének időszakában, az 1470-es, 80-as évek Firenzéjének humanista köreiből ismertek voltak azok a mitikus, filozófiai és teológiai tartalmak, amelyeket Venusra és a szerelemre vonatkoztattak. Éppen ezért a firenzei „szerelemfilozófia” kettős Venus-tanának, valamint az antik és a humanista költészet egyes alkotásainak tanulmányozása megkerülhetetlenek a festmények interpretációja során.

³³ Christa Sütterlein, „Jel, séma, ikonikus reprezentáció: Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikája,” ford. Lengyel Zsuzsanna, in Horváth, *A művészet eredete*, 228–29.

Az antik költészet és filozófia 15. században fellelhető forrásai, köztük Hésziodosz³⁴, Homérosz³⁵ Lucretius, Ovidius, Apuleius, valamint Platón művei is ismertek voltak a Mediciek udvarában, köztük azok a művek is, amelyek Aphrodité/Venus mitológiai figurájának kozmológiai, filozófiai interpretációit tartalmazzák. Például a 15. században a *De rerum natura* hat kiadása jelzi Lucretius ismertségét.³⁶ A tankölteményben szereplő, Venusra vonatkozó részek³⁷ nem véletlenül hangsúlyos hivatkozások a Botticelli Venus-figuráit elemző tanulmányokban. Az istennő azért méltó múzsája a természet működését feltáró – Epikurosz filozófiáját követő – lucretiusi műnek, mivel ő a természet termékenységének megtestesítője: „ami él, az mind a te műved.”³⁸ Venus tehát maga a világban ható teremtőerő allegóriája: „Mindenik élőnek szívébe beoltva az édes / Vágyat, eléred, hogy fajukat fenn tartani törnek. / Minthogy a természet rendjét te igazgatod úrnőm.”³⁹ Az epikureus filozó-

³⁴ Aphrodité theogóniája: „Isteni bőrről cseppent fényes hab körülötte, abból lép ki a lány a küthérai partra először [...] Aphroditénak, »habszültének«, vagy Küthereiának, koszorúsznak hívják istenek és a halandók, mert habokból lett”. Hésziodosz, *Istenek születése: Munkák és napok*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 12–3.

³⁵ A *Homéroszi himnuszok* 1488-ban nyomtatásban is megjelentek egy firenzei kézirat alapján, így azoka Medici-körben már korábban ismertek lehettek, lásd Aby Warburg, „Sandro Botticelli két festménye: A Venus születése és a Tavasz” in *Aby Warburg válogatott tanulmányai*, ford. Adamik Lajos és Hajnóczy Gábor, szerk. Széphelyi F. György (Budapest: Balassi / Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995), 8. Aphrodité Urania, az égi Venus ciprusi partra érkezése a *Homéroszi V. Aphrodité himnuszban*:

Zephürosz nedves szele vitte
hullámos zúgó vizen át Küprosz szigetére
lány habokon. S az aranyszalagos Hórák befogadták
örvendezve, felöltöztették égi ruhába

(*Homéroszi himnuszok*, ford. Devecseri Gábor [Budapest: Európa, 1981], 89.)

³⁶ Titus Lucretius Carus, *A természetről*, ford. Tóth Béla (Budapest: Kossuth, 1997), 12.

³⁷ Lucretius Aphrodité Uraniát, az égistennek a tenger habjaiból kiemelkedő szülöttét énekl meg tankölteményének invokációjában:

[...] jó anyaföldünk
Ontja eléd a virágot; rád mosolyognak a tenger
Habjai és tündöklök nyájas fényvel az égbolt
(Lucretius, *A természetről*, 17.)

A tavasz leírása szintén mintául szolgálhatott a reneszánsz művészetben:

Jó a tavasz s vele jó Venus, ennek előtte meg ott jár
Szárnyas hírnöke, lenge Zephírus, és vele együtt
Lépked Flóra anyánk az utat telehintve előttük
Tarka virágokkal s illattal töltve be mindent.
(Uo., 161.)

³⁸ Uo., 17.

³⁹ Uo., 18.

fiát követő tankölteményben a szerelem olyan kozmikus erő, amely a természet, sőt, az egész mindenség működéséért felel, összefüggésben a kozmikus Erősz-tannal. Ezt a hatalmat és az ennek való alávetettséget, kiszolgáltatottságot éneкли meg Vergilius is a *X. eclogában* („Omnia vincit amor”).

Ovidius egyes művei is ihlető források lehettek a Botticelli képek szüzséjének, vizuális eszköztárának kialakításakor.⁴⁰ Ernst Gombrich pedig *Azaranyszamár*X. könyvének Venus alakját emeli ki az ókori szövegreferenciák közül, ugyanis ezt a római regényt éppen 1469-ben adták ki Rómában.⁴¹ Apuleius Paris ítéletének színi előadását beszéli el, ennek része a görög-római istenek felvonulása, köztük Venusé.⁴²

A Botticelli festmények születésének szellemi környezetére, a Mediciek pártolta, Marsilio Ficino vezette humanista kör Venus-képére, a fentebb említett antik művek mellett, kétségtelenül Platón és az ő nyomán értelmezett földi és égi szerelem-tan gyakorolta a legfőbb hatást. Platón műveit a török hódítás elől Konstantinápolyból menekülő görög teológusok, tudósok hozták Itáliába, ezeknek a műveknek, köztük *A lakomának* a latin fordítását, interpretálását végezték el a firenzei Platóni Akadémián, a Mediciek patronálásával. Ficino 1469. augusztus 5-i keltezésű, Janus Pannoniusnak ajánlott⁴³ értekezése, *A szerelemről. Kommentár Platón A lakoma című művéhez*, szintén ehhez a szellemi környezethez tartozik.

⁴⁰ Ovidius a *Római naptár* című művében, az áprilisi ünnepek kapcsán Zephyr és Chloris mítoszt beszéli el:

Élvezem én a tavaszt, hisz a legragyogóbb ez az évszak.
Lombosak ekkor a fák, pázsitos ekkor a rét.
Van nekem egy viruló kertem, hozománynak a része.
Langyos e kertben a lég, s friss patak önti vizét.
Ezt a csodás kertet férjem telerakta virággal.
S szólt nekem: „Istennő, légy a virágok ura!”

(Publius Ovidius Naso, *Római naptár. Fasti*, ford. Gaál László [Budapest: Helikon, 1986], 101.)

⁴¹ Ernst Gombrich, „Botticelli’s Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 22–4.

⁴² „[...] tündöklő leány lépett a színpadra; isteni alakjának bája mutatta, hogy Venus, mégpedig a szűzi Venus: meztelen teste feltárta tökéletes szépségét [...] fehér volt a teste, mert az égből szállt alá, s kék a fátyla, mert a tengerből merült fel.” Lucius Apuleius, *Azaranyszamár*, ford. Révay József (Budapest: Európa, 2002), 238.

⁴³ Janus Pannonius a kor nagy tekintélyű humanistája, a neolatin költészet kiemelkedő alakja, „aki elsőként vezette vissza a Dunához a Múzsákat, Platón is elviszi majd ugyanoda”. Ficino, *A szerelemről*, 5. Ficino a Platón és Plótinosz műveiben jártos költő elégiáit is ismerte, személyesen Rómában találkozhattak, lásd *uo.*, 5, 125.

Fontos hangsúlyozni, hogy Platón filozófiája, a fizikai és az ideavilág kettősségére vonatkozó nézetei, valamint a késő-római kor újplatonikus filozófiája, különösen Plótinosz tanai, emanáció-elmélete – közvetett módon – a kora keresztény teológián, elsősorban Augustinus és Pseudo-Dionüsziosz Areopagitész misztikus írásain keresztül is érvényesültek, már a középkori hagyományban.⁴⁴ Az isteni szeretet tana, az *amor divino* eleve meghatározó része volt a késő középkori vallási életnek, a misztikus teológiának. Az Isten és a hívek közötti szeretet tana domináns elem a bibliai hagyományban és a keresztény hit érzelem központú megélésében, valamint különösen hangsúlyos eleme a ciszterci teológiának és mariológiának, valamint a ferences vallásgyakorlatnak.⁴⁵

A középkori vallásosság *amor sanctus* kifejezésén Babits Mihály a „misztikus vallási rajongás” jelenségét értette, amely a nyugati latin egyházi lírában a szerelmi képzetek és szavak különös túltengésében nyilvánult meg.⁴⁶ A „mennyei szerelem legszenvedélyesebb hangú énekese”, az *Énekek éneké*-hez kommentárt író Clairvaux-i Szent Bernát, ciszterci teológus volt.⁴⁷ A nyugati Mária-kultusz meghatározó alakja a következőképpen fogalmazta meg Szűz Mária jelentőségét: „a mennyei szerelemnek asszonyváltával földi alakot adott.”⁴⁸ De Dante is idézhető, hiszen az *Isteni színjáték* záró soraiiban az antik kozmikus szerelem-tan köszön vissza, keresztény világképbe integrálva: „folyton-gyors kerékként forgatott / vágyat és célt bennem a Szeretet, mely / mozgat napot és minden csillagot.”⁴⁹

Minderre azért is fontos utalni, mivel a firenzei alkotók, köztük Botticelli szemléletmódját, alkotásainak tartalmát is befolyásoló firenzei humanisták, a reneszánsz szerelemfilozófia képviselői között számos egyházi személyiséget, képzett teológust is találunk. Marsilio Ficino és Angelo Poliziano egyaránt a firenzei dóm kanonokjai voltak.⁵⁰ Ficino művei bizonyítják, hogy Platón írásaihoz a keresztény teológia felől közelített: „A platonikusoknak a keresztények isteni világossága által kell értelmezniük az isteni Platont.”⁵¹ Rónay György is hangsú-

⁴⁴ Marsilio Ficino, *Platonikus írások*, ford. Vassányi Miklós (Budapest: Szent István Társulat, 2003), 19–22. Vö. Oskar Paul Kristeller, *Szellemi áramlatok a reneszánszban*, ford. Takács Ferenc (Budapest: Magvető, 1979), 85–6.

⁴⁵ Újvári Edit, „Égi és földi szerelmek,” in Balázs Géza, szerk., *Érosz szemiotikája szerelem – Erotika – szexualitás*, Semiotica Agriensis 19 (Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság / IKU, 2021), 179–92.

⁴⁶ *Amor Sanctus: Középkori himnuszok latinul és magyarul*, ford., vál. Babits Mihály (Budapest: Helikon, 1988), 7, 20.

⁴⁷ Marilyn Aronberg Lavin and Irving Lavin, *Liturgy of Love* (Lawrence: Spencer Museum of Art, 2001), 25.

⁴⁸ *Amor Sanctus*, 21.

⁴⁹ Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*, ford. Babits Mihály (Budapest: Európa, 1982), 460.

⁵⁰ Ficino, *Platonikus írások*, 7.

⁵¹ Uo., 24.

lyozza a firenzei neoplatonikus szerelemtan jellemzésekor a platóni filozófia és a kereszténység összeegyeztetésére való törekvést.⁵² Ficino, jellemzően, a Szent Léleknek ad hálát *A szerelemtől* című értekezésének elkészültéért, zárszavában pedig legfőbb célként határozza meg, hogy az „örök szerelemben Istent élvezhessük a maga teljes egészében.”⁵³

A Lakomához írt kommentárjában Ficino számos esetben hivatkozik a középkori Nyugaton is nagy tekintélynek örvendő, 6. századi, keleti keresztény platonikus teológusra, Pszeudo-Dionüsziosz Areopagítésre, például a szerelem teológiai értelemzésekor: „Dionüsziosz Areopagites nagyszerű himnusza, melyben a teológusok így énekelnek: »A szerelem egy folytonosan visszatérő kör, jó, mely a jóból a jóba tart.«”⁵⁴

Az ember ideájának, a tökéletes lét elérésének meghatározásában is a platóni tanok keresztény interpretációja érvényesül: „Hozzá pedig bennünket az isteni szerelem és a vallásosság vezet el.”⁵⁵ A földi léten való felülemelkedés eszméje is a keresztény platonikus szerelemfilozófia felfogásában fogalmazódik meg: „a szerelem segítségével ideánkhoz kapcsolódván teljes emberré válhatunk úgy, hogy először, úgy tűnik, istent tiszteljük a dolgokban, hogy azután a dolgokat tiszteljük istenben.”⁵⁶

Ficino *A lakoma* beszédeinek magyarázata során tér ki a mitológiai hagyományból eredő, Platón által interpretált, Aphrodité/Venusra vonatkozó kettős theogóniára.⁵⁷ Eszerint „Az egyik Venusról azt mondja, hogy égi, a másiktól azt, hogy közönséges, s hogy az égi az égtől született anya nélkül, a közönséges pedig Jupitertől és Diónétól.”⁵⁸ Ficino magyarázata szerint az égi Venus „az anyagi értelemben található”, a szépség szemlélésének vágya, míg a földi Venus „a világléleknek adott teremtetőerő”, a nemzés, a szép létrehozásának vágya.⁵⁹ A Plótinosz-féle újplatonikus emanáció-tant követő Pszeudo Dionüsziosz nyomán a testi, lelki, anyagi és isteni lét fokozatait említi, melyek összekapcsolásában a szerelem, a vágy szerepét hangsúlyozza.⁶⁰ Többek között így fogalmaz:

Az égi Venus intelligenciája által a magasabb dolgok szépségét önmagában igyekszik kimunkálni, a földi vagy közönséges az égi magvak termékenyítő erejétől megfogánva

⁵² *Michelangelo Buonarroti versei*; ford., szerk., utószó Rónay György (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 234.

⁵³ Ficino, *A szerelemtől*, 123.

⁵⁴ Uo., 16.

⁵⁵ Uo., 101.

⁵⁶ Uo., 101.

⁵⁷ Platón, „A lakoma,” ford. Telegdi Zsigmond, in *Platón összes művei*; 1. köt. (Budapest: Európa, 1984), 957.

⁵⁸ Ficino, *A szerelemtől*, 22.

⁵⁹ Uo., 23.

⁶⁰ Uo., 51, 95.

a nála levő isteni eredetű szépséget a világ anyagában iparkodik megszülni. [...] Az előbbi szerelmet olykor istennek nevezzük, azért, mert az isteni dolgok felé irányul [...] A másik szerelmet mindig daimónnak hívjuk, minthogy úgy tűnik, valamiféle testre irányuló vágya van, és inkább a világ alacsonyabb régiói felé hajlik.⁶¹

Ebben a felfogásban a lélek tökéletesedése az „égi Venus a szerelem, azaz az isteni szépségre való vágyakozás és a jóra szomjúhozás révén” teljesebben be.⁶² Ugyanakkor a földi szépség jelentőségét, közvetítő szerepét is hangsúlyozza: „Az igazi szerelem ugyanis nem más, mint a testi szépség megpillantása által fellobbanó erőfeszítés az isteni szépséghez való szárnyalásra.”⁶³ A keresztény platonizmus szempontjából azonban a legnagyobb értéket az égi Venus, azaz a mennyei szerelem képviseli: „Minden dolog egyetlen alkotója isten, aki az angyalokon és a lelkeken keresztül nap, mint nap széppé teszi a világ egész anyagát. Ezért úgy gondoljuk, hogy a szépség valódi okát istenben és szolgálattelvőiben találjuk meg inkább, mint a világ testében.”⁶⁴

BOTTICELLI VENUSAI

„A művészet – és ekként a mítosz – Isten köntöse”⁶⁵

A Botticelli festmények témáira ható Medici-kör tagjai közül ki kell emelnünk Angelo Polizianót is, aki a *Stanzák* című elbeszélő költeményében Giuliano de' Medici szerelmének állított emléket, a neoplatonista szerelemfilozófia szellemében: „Julius szerelmét zengem s csatáját.”⁶⁶ A mű invokációja is ezt bizonyítja: „Szerelem, kérlek én, szolgál, esengő, / segíts, hisz lelkem gyenge és esendő.”⁶⁷ Már Warburg is bevonta a Botticelli festmények elemzésébe Poliziano költeményét, és a későbbi ikonológiai interpretációk is meggyőzően hangsúlyozzák a kapcsolatot.⁶⁸ Poliziano az antik költészeti mintákat és gazdag mitológiai apparátust alkalmazó művében Venus birodalmát, az örök tavasz, a szerelem és a béke honát a következőképpen magasztalta:

⁶¹ Uo., 75.

⁶² Uo., 119.

⁶³ Uo., 120.

⁶⁴ Uo., 98.

⁶⁵ Gyenge, *Kép és mítosz*, 8.

⁶⁶ Angelo Poliziano, *Stanzák – Orfeusz története*, ford., előszó Simon Gyula (Budapest: Eötvös, 2003), 27.

⁶⁷ Uo., 25.

⁶⁸ *Aby Warburg válogatott tanulmányai*; Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, 9; Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York / London: Harper&Row, 1972), 192.

ahol a Grácia-had lejti táncát,
s virágkoszorúval fején a szépség,
hol Flóra nyomdokán Zefir, a csábos,
a fű közé virágot hinteni szálldos.⁶⁹

A tengerből kiemelkedő istennő születési mítoszát a Venus birodalmában álló, aranyból és drágakövekből emelt vár ajtaját díszítő intarzia képtémájaként írja le:

[...] egy nő alakja
előkél benne szépségben s örömben
sugárzó: kagylóházon áll, s mosolyra
fakadt az ég, szellők fújták rajongva.⁷⁰

Megesküdnél, hogy a habok közül jött,
s míg jobbjra keble halmát rejtené el,
a bal lefogva tart egy hosszú fürtöt;
s aztán füvek, virágok szóttésével
vár rá a lábai elé terült föld.
A három nimfa itt ujjongva lépdél
elébe s közrefogja, rá palástot
terítve tündöklő csillagvirágost.⁷¹

Ha kellő súllyal vesszük figyelembe azt, hogy Botticelli mitológiai témájú festményei keresztény platonikus mecénási körben készültek, akkor jelentőséget kell tulajdonítanunk annak, hogy a festmények fő alakjai, egyes kompozíciós elemei – az örök tavasz birodalmát irányító Venus és a megszülető Venus – egyaránt rendelkeznek keresztény ikonográfiai konnotációkkal.

A FÖLDI VENUS

A Vasari által leírt Botticelli mű, a *Tavasz* menyegzői festménynek tekinthető, amely Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici számára készülhetett 1478 körül, a poliziano *Stanzák* keletkezésével párhuzamban.⁷² Gombrich egy, a Lorenzo di Pierfrancesco számára írt

⁶⁹ Poliziano, *Stanzák – Orfeusz története*, 51.

⁷⁰ Uo., 63.

⁷¹ Uo., 65.

⁷² Paul Holberton, „Classicism and Invention: Botticelli's Mythologies in Our Time and Their Time,” in Ana Debenedetti and Caroline Elam, eds., *Botticelli Past and Present* (London: UCL Press, 2019), 64,

Ficino-levél alapján Venus alakját elsősorban a Humanitas, a harmóniát biztosító erények allegóriájának tekinti, valamint ennél a festménynél is Apuleius hatását hangsúlyozza.⁷³ A festmény ikonológus elemzői rávilágítanak a sokrétű szövegreferenciákra. A fentebb már idézett ókori irodalmi források nyomán a korabeli művészetben Venus elsősorban a szépség, a szerelem és a tavasz istennője, a világot működtető vágy allegorikus alakja. Ennek megfelelően Botticelli is narancsligetben, a tavaszi virágokban pompázó, dús természet úrnőjeként jeleníti meg, amint növényi mandorlával övezve, jobb kezével int, fölötté pedig Eros/Amor, a bekötött szemű, „vak” szerelem lebeg, nyilazásra készülve (lásd 1. kép). A „Venus a szerelem kertjében”⁷⁴ és az április-allegória⁷⁵



1. kép. Botticelli: *Tavasz*, részlet, 1478–1482. Firenze, Uffizi képtár. <https://www.wga.hu> [2022.04.10.]

<https://doi.org/10.14324/111.9781787354593>; Jerzy Miziołek, „Jacopo del Sellaio’s Adaptation of the *Primavera*,” in Debenedetti and Elam, *Botticelli Past and Present*, 73.

⁷³ Gombrich, *Botticelli’s Mythologies*. Vö. a római író AzaranySzamár című regényének VI. könyvében, Cupido és Psyche történetének záró fejezetében, az istenek körében tartott esküvői jelenetről a következőképpen ír: „a Hórák rózsával s ezerféle virággal mindent bíborba borítottak, a Gráciák illatszereket fecskendeztek [...] Venus pedig az édes zenére ringó ütemben bájosan táncolt”. Apuleius, *AzaranySzamár*, 132.

⁷⁴ A „Szerelm kertjé”-nek uralkodójaként ábrázolt Venus (asztrológiai értelemben olykor a Venus bolygó befolyásoló hatását reprezentálva) ismert képtéma volt mind a középkori, mind a reneszánsz udvari kultúrában. Például a meztelen Venust mandorlában, égi istenségként ábrázoló firenzei ismeretlen alkotó (San Martinói Mester, 1360 k., Louvre) tálján egy ligetbe helyezett jelenetben hat híres szerelmes férfi (Akhilleusz, Trisztán, Lancelot, Sámson, Paris, Troilus) térdel az istennő előtt. Lásd Umberto Eco, szerk., *A szépség története*, ford. Sajó Tamás (Budapest: Európa, 2005), 162; Rebekah Compton, „Omnia Vincit

a középkor lovagi kultúrájában és Firenze 14–15. századi művészetében is ismert világi képtémák voltak (lásd 2. kép).



2. kép. San Martinó-i Mester: *Hat legendás szerelmes Venust imádja*, Firenze, 1360 k., Louvre. In Eco, Umberto (szerk.) 2005. *A szépség története*. Budapest, Európa. 162.

A *Tavas*Venus-figurájának alakja, valamint köszöntő–intő mozdulata a keresztény ikonográfia angyali üdvözlés és a vizitáció ikonográfiai típusáról ismert Szűz Mária figu-

Amor: The Sovereignty of Love in Tuscan Poetry and Michelangelo's Venus and Cupid," *Mediaevalia* 33 (2012): 234, https://www.academia.edu/3738975/Omnia_Vincit_Amor_The_Sovereignty_of_Love_in_Tuscan_Poetry_and_Michelangelos_Venus_and_Cupid.

⁷⁵ A ferrarai Palazzo Schifanoia hónapokat ábrázoló, Francesci del Cossa által festett falképsorozatának *Április* freskója a felső, mitológiai sávban Venus diadalát jeleníti meg (1476–84), <https://www.wga.hu/>.

ráját, kéz- és testtartását idézi fel, valamint az alakját övező növényi baldachin motívumára is találunk példát Botticelli madonna festményein (lásd 3–4. kép). Ezt az ikonográfiai kapcsolatot már a 19. századi művészettörténetírás hangsúlyozta: „Olykor mélyen megindítja a vallásos legendák finom méltóságteljesége, máskor a pogány mesék elegáns kecsesége bővöli el; e két érzést gyakran vegyítette finom bájjal, [...] profán alakjainak meztelenségében megőrizte a keresztény látomásokkal átítatott tisztaságot [...]”⁷⁶ Gombrich is röviden utal erre az ikonográfiai összefüggésre.⁷⁷



3. kép Botticelli: *Castello Angyali Üdvözlés*; részlet. 1489–90. Firenze, Uffizi. <https://www.wga.hu> [2022.04.10.]



4. kép. Botticelli: *Trónoló Madonna, Bardi oltár*; részlet, 1484. Berlin, Staatliche Museen. <https://www.wga.hu> [2022.04.10.]

Vajon megállapítható-e a formai hasonlóságon túl konnotációs kapcsolat is a görög-római szerelem istennő alakja és a keresztény Istenanya figurája között? A Mária-kultusz és az *amor sanctus*-hagyomány nyomán Szűz Máriát Isten szeretetének elsődleges földi képviselőjeként tisztelték. A nyugati mariológia kiemelkedő képviselője, Clairvaux-i Bernát szerint Mária az Isten és ember közötti legfőbb közvetítő, és ezzel a funkciójával összefüggésben a megváltás meghatározó eseménye az angyali üdvözlés. Máriára vonatkozóan

⁷⁶ Carlo Bo és Gabriele Mandel, *Botticelli életműve*, ford. Vásárhelyi Júlia (Budapest: Corvina, 1985), 10.

⁷⁷ Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, 41.

a következőt írja Bernát: „a mindenség Ura és Királya is kívánja szépségedet és még jobban kívánja beleegyező válaszodat, hiszen ettől tette függővé a világ üdvösségét.”⁷⁸ Mária tehát a tökéletes szépség és erény, és egyben a csodás termékenység megtestesítője a keresztény Mária-kultuszban, aki méltóvá vált arra, hogy a földi szférába közvetítse, megszüljel Isten Fiát. Mindebben a szépség, a szeretet/szerelem, a termékenység, a földi és az égi szféra összekapcsolása hasonlóképpen kulcsfogalom, mint ficinói keresztény platonista szerelemtanban.

De ez a párhuzam a középkori hagyomány más elemeiben is megfigyelhető. Például az *Énekek éneke* keresztény kommentárjai nyomán, az antik szerelemistennőre vonatkozó attribútumokra emlékeztető motívumok, toposzok is visszaköszönek a Mária-himnuszokban, például egy Abélardnak tulajdonított versben: „S amik a Király jegyesét / illik, hogy ékesíténék, / aranyba szőtt / ruhát, és mennyei / gyöngyös bíbort / fogsz ottan ölteni.”⁷⁹ Mária virág-attribútumai bibliai és antik előképekkel is rendelkeznek: „Fehébb mint lilium, / tavaszibb mint rózsza.”⁸⁰ A kertben, virágok közt, rózsalugasban ábrázolt Szűzanya témája ugyanúgy kiérlelt ikonográfiai hagyománnyal rendelkezett a középkori és a reneszánsz művészetben, mint a „Szerelem kertje” képtéma és költői toposz.

A humanizmus korának sajátos szinkretizmusát pedig Babits a következőképpen jellemzi: „A humanisták vergiliusi költeményeket írtak, s Jupiternek nevezték az Atyát és istennőnek Szűz Máriát.”⁸¹ A keresztény platonizmus felfogásában, Ficinónak a földi Venusra vonatkozó meghatározásai felidézik a középkori mariológia tételeit, ugyanis ez a Venus „a világléleknek adott teremtetőerő”, a nemzés, a szép létrehozásának vágya, olyan „nemző-szülő potencia”, amely „az égi magvak termékenyítő erejétől megfogánva a nála levő isteni eredetű szépséget a világ anyagában iparkodik megszülni.”⁸²

Úgy vélem, hogy a *Tavaszen* Venus azáltal, hogy a Mária-ikonográfia jól ismert típusát képviseli, a görög–római mitológia, költészet és filozófia antik és humanista tradíciói mellett a mariológia konnotációival is gazdagítja a festmény jelentéseit. Botticelli istennője, a földi Venus a szépség, a vágy, a szerelem által valójában a mennyei szférához kapcsolja az embert, ahogy Ficino kifejti, „Az igazi szerelem ugyanis nem más, mint a testi szépség megpillantása által fellobbanó erőfeszítés az isteni szépséghez való szárnyalásra.”⁸³

⁷⁸ *Lángolj és világíts: Válogatás Szent Bernát műveiből*, ford., vál. Golenszky Kándi (Budapest: Ecclesia, 1978), 350.

⁷⁹ *Amor Sanctus*, 93.

⁸⁰ Uo., 123.

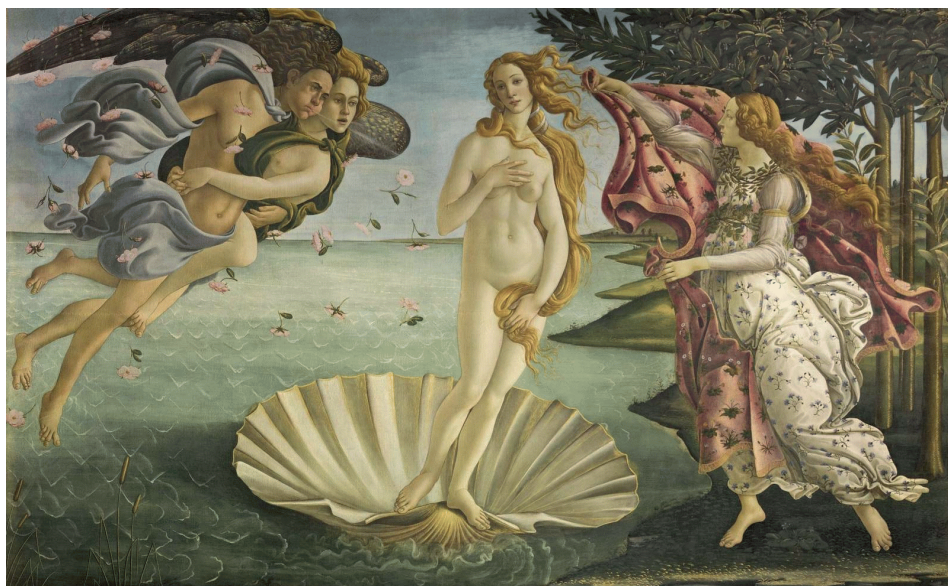
⁸¹ Uo., 25.

⁸² Ficino, *A szerelemről*, 23, 75.

⁸³ Uo., 120.

AZ ÉGI VENUS

Az 1480-as évek közepén keletkezett *Venus születése* központi figurája, a tengerből születő szerelemistennő a praxitelészi (római másolatok által átörökített) knüdoszi, meztelen Aphrodité típusát követi (lásd 5. kép). A mű megrendelésekor ismert antik források között az Apellész festményére utaló leírás⁸⁴ is ösztönző lehetett Botticelli és a donátorai számára. Az Uranosztól eredő égi Venus lényegét nem is lehetne látványosabban kifejezni, mint ahogy Botticelli megalkotta: a ragyogó ég és tenger türkizeinek előterében, kagylón álló, partra érkező, eszményi szépségű női akt alakjában. A források szerint ez a női figura a korabeli Firenze szépségideáljának, a fiatalon, 1476-ban elhunyt Simonetta Vespuccinak a vonásait örökíti meg, akiről számos portré is fennmaradt.⁸⁵ A *Tavaszkompozíció*jának dús növényi környezetével szemben az égi Venus fényáradatban áll, amely mind a plótinuszi, mind az areopagitészi írásokban fontos jelentéseket hordoz. Ezek nyomán Ficino a következőket hangsúlyozza a *Bevezetés a platonikus teológiába* című művében: „Mivel pedig az ég mentes az anyagtól, ezért a platonikusok szemében inkább valami szel-



5. kép. Botticelli: *Venus születése*, 1485 k. Firenze, Uffizi képtár. <https://www.wga.hu> [2022.04.10.]

⁸⁴ Idősebb Plinius említi Apelles „tengerből kilépő Venusát, amelyet anadyomenének neveznek, az isteni Augustus avatta fel atyjának, Ceasarnak a szentélyében. Olyan mű ez, amelyet a görög költemények úgy dicsérnek, hogy már túl is szárnyalják, de híressé is teszik”. Secundus Caius Plinius, *Természettudományok és művészetekről*, ford. Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás (Budapest: Enciklopédia, 2001), 187.

⁸⁵ Jill Berk Jimenez, *Dictionary of Artists' Models* (London: Routledge, 2013), 546–47.

leminek tűnik, mint valami anyaginak. Mi tehát az ég? Anyag nélküli körkörös fény és fényes kör, aminként ellentéte a föld mélye, fény nélküli anyag.⁸⁶

A keresztény ikonográfiai hagyományt figyelembe véve, a *Venus születése* kompozíciós struktúrája megfeleltethető a Jézus megkeresztelése képtípusnak (lásd 6–7. kép). Erre már Gombrich is felhívta a figyelmet, valamint Paul Holberton is megemlíti a festmény kapcsán, viszont egyik kutató sem fejti ki ezt az összefüggést.⁸⁷ Viszont, ha az ikonikai és képhermeneutikai elmélet alapján a *Venus születése* festményre olyan vizuális reprezentációként tekintünk, amelynek képi és kompozíciós elemei meghatározó jelentésközvetítők, akkor érdemes erre fókuszálnunk. Kétségtelen, hogy a korabeli firenzei Medici-kör keresztény platonizmusának hatása és a keresztény ikonográfiai sémák együttes alkalmazása, egy olyan alkotó esetében, aki a hagyományos ikonográfia mentén egyházi megrendelésekre készítette festményei nagy részét, eleve nem jelent ellentmondást. De a formai kapcsolódásokon túl a keresztény platonikus szerelemfilozófia és az *amor sanctus* egymást erősítő hatása konnotatív jelentésekre is utalhat.



6. kép. Giotto: *Jézus megkeresztelése*, 1304 k. Padova, Scrovegni kápolna.

<https://www.wga.hu> [2022.04.10]



7. kép. Lorenzo Ghiberti: *Jézus megkeresztelése*, 1427. Siena, keresztelőkápolna.

<https://www.wga.hu> [2022.04.10]

Ha a tengerből kiemelkedő égi Venus képtémáját összevetjük a „Jézus megkeresztelése” ikonográfiai témával, a következő párhuzamokat állapíthatjuk meg. A mitológiai szűzsét követő festmény kompozícióján az égisten, Uranosz leszármazottja, az égi Venus úgy

⁸⁶ Ficino, *Platonikus Írások*, 67.

⁸⁷ Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, 55; Holberton, *Classicism and Invention*, 71.

áll az öt jobb oldaláról partra fújó két szárnyas figura (szellők) és a felé baloldaltól köpenyt tartó női alak között, ahogyan a megkeresztelés képtémán Jézus áll a Jordán vizében, Keresztelő János és a ruháját tartó szárnyas angyalok között, míg fölötte az Atya vagy az őt jelképező kéz látható, az evangéliumi szöveg nyomán.⁸⁸

A két képtéma tartalmi kapcsolatának lehetősége már Ficino szövegében is implicit módon jelen van. A firenzei filozófus ugyanis, az antik kozmikus szerelem felfogás nyomán, magának a keresztény teremtés és megtestesülés-tannak a keresztény platonikus interpretációját fogalmazza meg, amelyhez a keresztény teológia elismert alakját, Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitést is idézi: „A szétterjedés vágyától vezetve teremtett meg mindent az isten. Ezért mondja a mi Dionysosunk: az isteni szerelem nem engedte meg a mindenkinek királyának, hogy csíra nélkül önmagában maradjon.”⁸⁹ Uranosz lánya, az égi Venus, csakúgy, mint a Mennyei Atya egyszülöttje, Istennel azonos potencia: „amikor az égi Venus az isteni fényárban először gyönyörködve lángra lobban, a szerelem őt a fény egészének teljessége felé ragadja. Ez a törekvése még erősebben szülőatyjához köti, és nyomban annak legteljesebb ragyogásába tündököl.”⁹⁰ Ebben a felfogásban a hívő lélek tökéletesedése az „égi Venus a szerelem, azaz az isteni szépségre való vágyakozás és a jóra szomjúhozás révén” teljesebben be.⁹¹ Botticelli festményén a világos színek mellett az aranyozás is az égi ragyogás festői eszköze.

ÖSSZEGZÉS

Botticelli két, Venust megjelenítő festménye között az összefüggést – a festmények elhelyezésére utaló Vasari idézetet is figyelembe véve – több kutató is feltételezte. Eszerint a platóni–ficinói kettős Aphrodité/Venus-tan nyomán a *Venus születések* központi figurája az égi Venus, míg a *Tavaszfő* alakja a földi Venus lenne. Hozzá kell tennünk, hogy a két mű szoros összetartozását sem a források, se az eltérő méretezés és technikai megoldás nem igazolják, (a korábbi temperafestmény táblakép, míg a későbbi vászonfestmény) keletkezésük között is több év eltelhetett. Számos elemzés a Botticelli életműből ismert más

⁸⁸ „Megkeresztelkedése után Jézus nyomban feljött a vízből. Akkor megnyílt az ég, és látta, hogy az Isten Lelke mint galamb leszállt és fölőle ereszkedett. Az égből szót hallatszott: »Ez az én szeretett Fiam, akiben kedvem telik.«” Mt 3,16–7 (Szent István Társulati Biblia).

⁸⁹ Ficino, *A szerelemről*, 30.

⁹⁰ Uo., 74.

⁹¹ Uo., 119.

mitológiai témájú festményekkel (*Venus és Mars, Minerva/Camilla és a kentaur*) is összefüggést igyekezett feltárni, a festmények allegorikus vonatkozásaira összpontosítva.⁹²

Ugyanakkor a keresztény platonikus szerelem-tan égi és földi Venusának ihletése megkérdőjelezhetetlen a Botticelli figurák esetében.⁹³ Az Uffizi-beli Venus alakok interpretációjában a *Venus születése* meztelen női figurájának égi Venusként – platóni Aphrodité Uraniaként – való értelmezését, ahogy láthattuk, számos, a 15. században ismert antik, valamint korabeli forrás alátámasztja. Ha Réau nyomán a képtémák jelentésközvetítő funkciójára fókuszálunk, és az ikonikus szemantika vizsgálatával a vallásgyakorlat, a vallási eszmék és érzelmek változásait is figyelembe vesszük, akkor Botticelli Venus Uraniája a születés-mítosz konnotatív jelentései által, a Jézus megkeresztelése ikonográfiai típust idézve, a ficinói keresztény platonikus teológiával hozható kapcsolatba.

A „Szerelem kertje”-témát követő *Tavaszközponti* alakja, a földi Venus – a platóni Aphrodité Pandemos – alakja szintén több, mint pusztán a testi vágy megtestesítője. Már az antik filozófiai interpretációban ő az anyagi világ vonzalmait irányító, valamint a földi és égi szférát összekapcsoló kozmikus erő. A keresztény ikonográfia Mária-típusait idéző, intő mozdulattal ábrázolt Venus-figura – a mariológia tanai mentén – konnotatív kapcsolódást is hordoz. A Jézus megtestesülésében, földi életpályájának kezdetében meghatározó szerepet játszó Szűz Mária a középkori értelmezésben a szépség, a tökéletesség, a szeretet és a csodás termékenység megtestesítője, az Istenhez vezető legfőbb földi közvetítőerő.

Úgy vélem, hogy a keresztény platonizmus nézetei nyomán Botticelli figurái a jól beazonosítható mitológiai, antik irodalmi szűzséken túl a középkori *amor sanctus*-hagyomány és a keresztény ikonográfia képhagyományával összefüggésben is fontos tartalom hordozói. Általuk az antik mitológiai (denotatív) vonatkozások mögött az elvontabb, vizuális elemekből levezethető konnotatív jelentések, a firenzei keresztény platonisták tanainak megfeleltethető, Istenre vonatkozó teológiai-eszmei tartalmak is megragadhatók. A festmények keletkezésének korában, a firenzei Medici-körben meghatározó eszmék és ikonográfiai tradíciók kapcsolatai olyan jelentésekre irányítják a figyelmünket, amely a festmények többi figurájának beható elemzésével és további források bevonásával gondolható tovább.

⁹² Rolf Toman, *Az itáliai reneszánsz*, ford. Borbás Mária, B. Szűcs Margit, és Kertész P. Balázs (Budapest: Vince, 2007), 282–83; Holberton, *Classicism and Invention*, 56–7.

⁹³ Tiziano a *Szent és profán szerelem* című (1514. Róma, Galleria Borghese), Nicolò Aurelio és Laura Bagarotto házasságkötése alkalmából készített festményén szintén az égi/mennyei szerelem figurája látható meztelenül, míg a földi szerelmet ruhában ábrázolt női figura jeleníti meg (Paul Barolsky, „Sacred and profan Love,” *Notes in the History of Art* 17, no. 3 (Spring 1998): 25, <https://documents.in/document/sacred-and-profane-love.html>).

THOMAS JEFFERSON AND THE MORAL POWER OF WILLIAM SHAKESPEARE*

ZOLTÁN VAJDA

“Immortal man! not only of thine own
The best and greatest, but of every age;
Thou whose meridian strength was prompt to wage
For liberty the war against a throne!
When thy gigantic mind had plac’d thee lone
And high, thou didst controul the wildest rage
Of rival factions—scorning to assuage;
To thee all nature’s mysteries are known:
Oh! how shall we of less ethereal mould
Address our souls to thine? thy greatness weigh’d
Our love were too familiar and too bold;
Thy goodness, admiration were too cold;
But both united in men’s hearts have made
A monument whose glory shall not fade.”¹

This poem, composed in the classic Petrarchan sonnet form, was written by a certain Dabney C. Terrell in 1822, and the “immortal man”, whom it was addressed to was Thomas Jefferson, seventy-nine now, approaching the end of a long and eventful life. The “Sage of Monticello” must have been pleased with its content: Having dedicated a significant portion of his life to public service, Terrell’s laudation for him as an American politician fully devoted to the service of his nation seems to have been equally relevant, appropriate, and justified.

Yet, beyond the scope of reverence and admiration, Terrell’s lines also expressed ideas that were strongly related to Jefferson’s general views concerning morality, the relationship between the individual self and the community. Such was the question that Jefferson himself was strongly concerned about throughout his life and addressed as part of his

* The first version of this essay was read at the *Jágónak Conference (The state of the field in Hungarian Shakespeare Studies VIII: Viral Shakespeare, University of Szeged)* on 8 October 2021. I am thankful for comments that came from the audience.

¹ Thomas Jefferson, *Jefferson’s Literary Commonplace Book*, ed. Douglas L. Wilson (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), 217.

moral philosophy. In this effort he was inspired by others with William Shakespeare among them, and although not a major one, he became an integral part of Jefferson's moral vision, chiefly as far as moral conduct and education as well as their relationship is concerned.

In this paper I wish to address questions about Jefferson's reception of Shakespeare's moral vision and see the extent to which Jefferson shared the moral concerns that Shakespeare articulated and as they were received in a contemporary critical context. In other words, I will examine what features of Shakespeare's moral world Jefferson found worth considering for adopting and for what purposes? As part of my effort to account for Jefferson's interest in the Bard's works I will argue that in Jefferson's vision of morality Shakespeare's tragic gestures had a significant role to play and more particularly in his conception of the moral sense and its development in the individual self. Sporadic and thin as they were in Jefferson, these references functioned ultimately to sustain his educational model for securing a republic of independent, self-governing citizens. In exploring such themes I hope to move beyond the general treatment of formal links between Jefferson and Shakespeare without considering the broader intellectual context.²

My approach here will be irredeemably conventional, very much like in the sense as identified by György Endre Szőnyi, who, in connection with iconographic research into Shakespeare's work, once claimed, at the same time acknowledging the legitimacy of more recent paradigms based on otherness and difference, how more conventional methods, with their emphasis on "coherence", "analogies" or recurring patterns within a given cultural context can still be productive in understanding the Bard's work.³ Relying on intellectual history I will thus examine patterns of thought tapping into reverberations within the context of eighteenth-century moral philosophy in relation to Shakespeare and Jefferson.

Jefferson's interest in the moral side of Shakespeare's plays was generated by his public roles and his concern over its cultural traits. A public figure since colonial times, before his retirement as third president of the United States, he had served in the colonial assembly of Virginia, in the Continental Congress on the eve of the War of Independence,

² Cf. Ernst J. Schlochauer, "Shakespeare and America's Revolutionary Leaders," *Shakespeare Quarterly* 12, no. 2 (1961): 158–16; Kevin J. Hayes, *Shakespeare and the Making of America* (Stroud: Amberley Publishing, 2020), chap. 10.

³ György Endre Szőnyi, "Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A 'kép vadásztól' az ikonológiáig)" (Visual Elements in Shakespeare's Art [From 'Image Hunting' through Iconology]), in *A reneszánsz szimbolizmus* (Renaissance Symbolism), ser. Ikonológia és műértelmezés (Iconology and Interpretation), vol. 2 (Tibor Fabiny, József Pál, and György Endre Szőnyi, eds.. Szeged: JATE Press, 1998), 85.

then to be elected its governor following independence, and representing his country as a minister to France until the start of the French revolution.⁴

An active participant in the grand project of the Enlightenment, Jefferson had distinct views of the individual and society holding that institutions were to be based on principles derived from reason serving as a blueprint when formulating his political ideals. Believing in the ability of humans to govern themselves, he developed a political vision for America promoting the active participation of citizens in republican governance designed to preserve their liberties.⁵

At the same time, his political ideals were intimately linked with his moral philosophy, informing almost every aspect of his thought. At its center lay the concept of the moral sense, which he took from Scottish moral philosophy. For him, it was the force that connected individual and community enabling the former to distinguish between right and wrong and also feeling love for others. Jefferson deemed the moral sense essential for the appropriate functioning of society, facilitating the coexistence of individuals as social beings. Its lack or defect was an impediment to social cohesion because there would be no balancing of man's selfish disposition. He also thought that the moral sense could be improved through education and exercise.⁶

It is important for the purpose of my analysis that since it was the moral sense that, according to Jefferson, made man a social being, its presence in humans was ubiquitous. Hence the individual's capacity to differentiate between right and wrong, he thought, was implanted in everyone. Nonetheless, he admitted that in certain individuals it could be deficient, but even in such persons, it would be ameliorated or compensated for by the rational faculty.⁷

⁴ For Jefferson's political career see, for instance, Merrill D Peterson, *Thomas Jefferson and the New Nation* (London: Oxford University Press, 1987); Dumas Malone, *Jefferson and His Time* (Boston: Little, Brown, 1948[–1981.]); Joyce Appleby, *Thomas Jefferson* (New York: Times Books, 2003).

⁵ Ari Helo, "Jefferson's Conception of Republican Government," in Frank Shuffelton, ed., *The Cambridge Companion to Thomas Jefferson* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2009), 36; Joyce Appleby, "What is Still American in the Political Philosophy of Thomas Jefferson?" *William and Mary Quarterly* 39, no. 2 (1982): 287–309.

⁶ Jefferson to Thomas Law, June 13, 1814, in Thomas Jefferson, *Writings*, ed. Merrill D. Peterson (New York: The Library of America, 1984), 1335–39; Jean M. Yarbrough, *American Virtues: Thomas Jefferson on the Character of a Free People* (Lawrence: University Press of Kansas, 1998), 27–8; Ari Helo, *Thomas Jefferson's Ethics and the Politics of Human Progress: The Morality of a Slaveholder* (New York: Cambridge University Press, 2014), 16; Andrew Burstein, *The Inner Jefferson: Portrait of a Grieving Optimist* (Charlottesville / London: University Press of Virginia, 1996), 50–1.

⁷ Jefferson to Thomas Law, June 13, 1814, in Jefferson, *Writings*, 1337–38.

Jefferson's concept of the moral sense was derived from Scottish moral philosophy of the eighteenth century, whose representatives such as Francis Hutcheson, Lord Kames (Henry Home), David Hume or Adam Smith developed a strong interest in a complex study of moral sentiments. Hutcheson, for one, argued that human individuals were not completely driven by selfish interests but were willing to act to the benefit of others. Moreover, both Hutcheson and Hume emphasized the immediacy or instinctual nature of the moral sense in guiding the individual to judge about the right or wrong nature of any action. Hutcheson also set a sharp contrast between self-interested action and the moral sense: one without the moral instinct cannot do good to others. According to him, the moral sense is also independent of the interests of the individual, enabling him/her to make unbiased moral judgements about culturally different situations.⁸

Jefferson's ideas on education, at the same time, were largely inspired by John Locke, especially his notion that sense impressions are vital to the individual's acquiring knowledge about the world and the mind experiencing the world through the senses.⁹ The aim of education, according to Jefferson, was also to develop the moral sense of the individual to prepare him to become a true citizen of the republic, promoting the good of the whole.¹⁰ Without proper education, therefore, no nation could preserve liberty, he argued. For him, education also had an immense role to play in the development of the young in shifting their affection for parents to that of their country as *amor patriae*.¹¹

Jefferson had a profound knowledge of Shakespeare and his *oeuvre*. It was based on his education, reading experience and even his personal exposure to the cult of Swan of Avon. He took record of his reading the great man's works, collecting quotes from his plays and poetry in his *Literary commonplace Book* (Jefferson 1989, *passim*). Finally, he even found the opportunity to visit the shrine in Stratford in April 1786, and according

⁸ Luigi Turco, "Moral Sense and the Foundations of Morals," in Alexander Broadie, ed., *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) 137, 138, 144, 140, 138.

⁹ Charles A. Miller, *Jefferson and Nature: An Interpretation* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988), 27.

¹⁰ Harold Hellenbrand, *The Unfinished Revolution: Education and Politics in the Thought of Thomas Jefferson* (Newark, DE: University of Delaware Press and London: Associated University Presses, 1990), 4; Jennings L. Wagoner, Jr., "That Knowledge Most Useful to Us: Thomas Jefferson's Concept of Utility in the Education of Republican Citizens," in James Gilreath, ed., *Thomas Jefferson and the Education of a Citizen* (Washington, DC: Library of Congress, 1999) 121.

¹¹ Wagoner, "That Knowledge Most Useful to Us," 120; Hellenbrand, *Unfinished Revolution*, 84–5.

to anecdotal evidence, he carved a chip of the chair used by Shakespeare for a relic to cherish upon his return to his native Virginia.¹²

Hardly a surprise, then, that Jefferson developed a deep reverence for the English playwright, which, however, mainly became manifest through his own interest in the moral aspects of the republican order. However far in time and space, Shakespeare's world proved to be, Jefferson claimed to find those values universal and thus applicable to his own world. Nonetheless, he did so within an eighteenth-century context, which undoubtedly influenced his relationship to the Bard.

A primary force in Shakespeare criticism of the eighteenth century was William Richardson, who explored the *oeuvre* from the viewpoint of characters, very much influenced by contemporary English and Scottish moral philosophy and more particularly Smith's ideas. Representatives of this line concerned themselves about the mysterious nature of feelings, especially passions of harmful nature and hoped to turn literary criticism "philosophical" in hoping to provide a tool for not only knowing about the self but also to explore the workings of such sentiments, educating people about practice and most importantly performing such work through literary criticism.¹³ In other words, mirroring the passions at work in real life characters would have practical use in that analyzing them would also facilitate exploring their nature in the latter, too. Epistemological inquiry would thus precede partial application. Richardson attempted to explore these issues through his studies of Shakespeare's characters, concentrating on the moral philosophical aspect of their conduct,¹⁴ which was largely influenced by his former university professor, Adam Smith.

A major element in the moral philosophy of Smith (as well as Hume) is sympathy relating to the relationship between the observer and the agent of sympathy. They both point out the distance between them and the impossibility for the former to reproduce the sentiments of the latter. For Hume, it is the difference between the situation of the two persons that creates the distance, while for Smith, simply the difference in identity. Therefore, in both reasonings, the feelings of the subject are attempted to understand through the imagination of the observer.¹⁵ Smith develops this operation further in his

¹² "John Adams diary 44, 27 March – 21 July 1786," in *Adams Family Papers: An Electronic Archive*, accessed September 2, 2021, <http://www.masshist.org/digitaladams/archive/doc?id=D44>.

¹³ Veronika Ruttikay, *The Rhetoric of Feeling: S. T. Coleridge's Lectures on Shakespeare and the Discourse of "Philosophical criticism"*, PhD-diss. (Glasgow: University of Glasgow, 2006), 144–45.

¹⁴ *Ibid.*, 150.

¹⁵ Turco, "Moral Sense and the Foundations of Morals," 147.

concept of “the impartial spectator”, whose duty is to connect the isolated self from the observed other through the imaginative work of sympathetic participation.

For Smith, the impartial spectator or “the man within”, has the function to determine appropriate conduct for the agent so that s/he wins the moral approval of the observer. This operation, however, requires calculation of what others may think of the conduct of the agent, instructing him to rise above natural propensity to self-love. It is also there to show how the individual self is no one above the others. In Smith’s words, “It is he who, whenever we are about to act so as to affect the happiness of others, calls to us, with a voice capable of astonishing the most presumptuous of our passions, that we are but one of the multitude, in no respect better than any other in it [...]”¹⁶

At the same time, the application of the impartial spectator also marks the indelible isolation between self and the other for Smith, and such a mechanism of sympathy also results in a more general feature of human society based on sympathy, more particularly, “the theatricality” of “social relations”, in the sense that creating sympathy in the observer becomes a question of representation and appeal to the imagination.¹⁷

Smith’s concept of the impartial spectator informed Richardson’s analysis of morality in Shakespeare’s characters. Relying on the “man within”, the self is capable of assessing the moral conduct of others, too – in this case that of Shakespeare’s characters existing in a fictitious world. At the same time, this operation is largely based on the imagination between the reader and the characters,¹⁸ not unlike in the case of the observer and the agent in Smith’s theory of moral sentiments.

How does, then, Shakespeare seem to have influenced Jefferson in promoting his moral ideals? And to what extent did his reading of moral issues in the Bard’s *oeuvre* match with the Richardsonian paradigm?

It was through the impact of literature on the imagination that, on the one hand, he found Shakespeare relevant in the first place. As he explained in a letter to Nathaniel Burwell in 1818, most of it has no connection with reason and reality and hence is useless, the reason being that most novels tend to instill a false sense of judgement in the mind of the reader thus being “poison” that “infects the mind.” There are exceptions, though, he claimed, such as “poetry”, which is suitable for influencing “style” and “taste.” “Shak-

¹⁶ Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford University Press, 1976; Indianapolis: Liberty Fund, 1982), 137.

¹⁷ Daniel Wickberg, “The Sympathetic Self in American Culture, 1750–1920,” in Wilfred M. McClay, ed., *Figures in the Carpet: Finding the Human Person in the American Past* (Grand Rapids, MI / Cambridge, England: William B. Eerdmans Publishing Company, 2007), 147.

¹⁸ Ruttkay, *The Rhetoric of Feeling*, 136–37, 156–57, 160.

spare” belonged to this group of writers, he maintained, because like other such poets, he “may be read with pleasure and improvement.”¹⁹

In other words, Shakespeare’s art, as this reference shows, was useful for Jefferson on account of its didactic function, being instrumental in developing the moral sense of the reading individual. Furthermore, he also believed that by being exposed to Shakespeare, people could get better – very simply put. More accurately, as he elaborated on the problem in a letter to Robert Skipwith in 1771, by reading about morally uplifting pieces of literature, because of the aesthetic appeal of acts of benevolence, people will feel the urge to perform similar acts, while the repulsive nature of morally unacceptable scenes in fiction tend to deter people from committing similar acts.²⁰ Shakespeare was his main example here. “I appeal to every reader of feeling and sentiment”, he declared, “whether the fictious murder [sic] of Duncan by Macbeth in Shakespeare does not excite in him as great horror of villainy as the real one in Henry IV by Ravailac as related by Davila.”²¹ Such a reading of Macbeth’s character from a moral perspective is also tied with Richardson’s analysis.

Richardson’s reading of Shakespeare’s characters seems to have been based on a pathological understanding of their minds, his concern being with how they deteriorate resulting in medical cases as it were, as far as tragic actions are concerned.²² Becoming such, the deterioration of moral conduct, as in the case of Macbeth is triggered by the erroneous workings of the imagination. The imagination is thus also something to be controlled according to Richardson, in order for the individual to avoid a moral transition for the worse.²³

Such an interpretation by Richardson, at the same time, was fully in line with the general moral vision of Shakespeare. As Neema Parvini has shown, such a stance was part of a larger, more general moral pattern, i.e. “sanctity” as a moral foundation which is crucial to understanding Shakespeare’s concept of the evil. Sanctity implies the moral transaction in breaking a taboo having the consequential act of generating evil. Through this concept, “dirtiness, disease or contagion” become connected with evil.²⁴ The violation of the principle of sanctity as a moral foundation principle results in “pollution”, “activating moral revulsion and disgust.”²⁵ Jefferson obviously shared this understanding of effect in connection with Macbeth’s evil deed as represented by Shakespeare.

¹⁹ March 14, 1818, in Jefferson, *Writings*, 1411, 1412, quotations.

²⁰ August 3, 1771, in *Ibid.*, 741.

²¹ *Ibid.*

²² Ruttkay, *The Rhetoric of Feeling*, 152.

²³ *Ibid.*, 167, 169.

²⁴ Neema Parvini, *Shakespeare’s Moral Compass* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 262.

²⁵ *Ibid.*, 263.

Parvini also maintains that like other characters in Shakespeare's plays, Macbeth has no fixed traits. Hence, in relation to morality, he also exhibits qualities that keep changing. Most importantly, he is not evil by nature but "becomes" a figure committing ethically unacceptable deeds. He turns from a morally neutral person into one that responds to changing circumstances, and in doing so, he becomes evil. Also, as Macbeth's example shows, Shakespeare's characters have the freedom to choose between evil and its alternative.²⁶

Jefferson, like Richardson, seems to have understood that the imagination had a crucial role to play in the interaction between the morality of the characters and the reader as observer. Furthermore, he seems to have agreed with the idea that moral evil is supposed to generate repulsion in the reader possessing the moral sense.

The system of moral theory that Richardson adopted from Smith, however, is not absolutely compatible with the one employed by Jefferson in general and in his understanding of Shakespeare in particular.

In the first place, he showed no interest in the process of their becoming villains developing into a pathological state of evil.

Furthermore, while Smith (and Richardson) emphasized the need for control over human conduct through the concept of the impartial spectator, Jefferson was rather a follower of the earlier version of Scottish moral philosophy, believing in the complete separation of the mind and the moral sense. Smith claimed that, "It is reason, principle, conscience, the inhabitant of the breast, the man within, the great judge and arbiter of our conduct."²⁷ In Jefferson's view, however, the moral sense is instinctual therefore receiving no guidance from pre-consideration of the moral situation from the "intellect." His approach to sympathy therefore is "sentimentalist" rather than "cognitive" which is characteristic of Smith.²⁸ It is not the instinctive unconscious operation of the moral sense, then, that triggers moral conduct for Jefferson.

Jefferson's concept of the moral sense and its consequential treatment thus differed significantly from that of Smith (and Richardson) in that while the Scottish philosopher connected it with premeditation and calculation expressed through the concept of the impartial spectator, the former deemed it independent of such supervision and thought it instinctive. In other words, it expressed the decision of the self on a moral question based on immediate moral decision. Evil in Shakespeare, then, in Jefferson's reading at least, is something that is not the matter of calculation or the internal supervision of the impartial spectator, but rather the deficiency of the moral sense.

²⁶ Ibid., 22, quoted phrase; 185.

²⁷ Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, 137.

²⁸ Wickberg, *Sympathetic Self*, 152–53.

Another difference between the moral system as promoted by Richardson on the basis of Smith and that of Jefferson is related to the fact that the former deemed Shakespeare capable of designing characters whose sentiments and moral conduct he represented in a judicious way. However, Richardson was less convinced of the power that they could exert on the spectators/readers of such characters, designed to educate them in appropriate moral behavior. The reason was the lack of rational control over sentiments as suggested in Shakespeare's works. As he explained in his *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters*,

Taste is perfect, when sensibility, discernment, and knowledge are united. Yet, they are not indispensably united in the man of poetic invention. He must possess sensibility; but he may want knowledge and discernment. He will thus be liable to error. Guided solely by feeling, his judgment will be unsteady; he will, at periods of languor, become the Slave of authority, or be seduced by unexamined maxims. Shakespeare was in this situation.²⁹

Such unity, however, was not a requirement for Jefferson, as we have seen. He found the moral sense as a singularly appropriate guide in generating moral conduct – without the aid of the mind.

Alongside the problem of evil in Shakespeare, the moral sense for Jefferson also involved love and affection, and he was ready to find inspiration from the English playwright on such matters – however limited the scope of his interest was. In spite of the theme of the overwhelming presence of evil and moral degeneration in Shakespeare, his works also contain the element of “compassion” and “care.” – another moral foundation. Thus, “mercy, empathy and the ethics of care” can be found in his moral world.³⁰ Despite the selfishness of his major characters depicted as villainous, “fellow-feeling” never disappears totally, and the destruction of social order never becomes complete; moreover, he always provides the possibility of “rebirth”, the making of a new order.³¹

The moral sense, whose function it was for Jefferson to distinguish between right and wrong, as seen above, could be improved through reading Shakespeare and similar authors as an “exercise.” As Jefferson explains in the same letter to Skipwith, such works can also serve to improve the ability of affection in the reader – another important func-

²⁹ William Richardson, *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters: To Which is Added an Essay on the Faults of Shakespeare* (London, 1798; facsimile edition: London: Forgotten Books, 2018), 390.

³⁰ Parvini, *Shakespeare's Moral Compass*, 289, 290.

³¹ *Ibid.*, 290, 291.

tion of the moral sense. Moral rules, including love for parents, as they exist in real life are best taught through fiction. Jefferson's example here is *King Lear* because it proves that "[...] a lively and lasting sense of filial duty is more effectually impressed on the mind of a son or daughter by reading *King Lear*, than by all the dry volumes of ethics and divinity that ever were written."³² This drama, then, was there to instruct the young, providing them with the appropriate sense impressions aimed at developing their moral sense and in a pleasurable way, too. Jefferson thus found Shakespeare instructive not simply in teaching the observer to feel repulsion at evil imagined through reading but also to grasp the significance of love for parents expressed through "filial duty."

To conclude, Jefferson's understanding of Shakespeare's art and its appropriation was in part a derivation of contemporary Scottish moral philosophy as well as the Richardsonian concern over the dramatic characters in the Bard's works. Imagination also proved necessary for Jefferson to make sense of the link between the reader/observer and the character/agent – very much in the manner of an Adam Smith-based method. Nonetheless, he failed to discuss character development (deterioration) in terms of morality – otherwise a concern for Richardson. His instinctual conception of the moral sense, totally separated from the intellect, also made his use of Shakespeare different from the mainstream. Likewise, he was more convinced of the power of the Bard to shape the moral sense of readers thus he proves to have been more consistent and faithful to his own original conception of the moral sense as well as education in hoping to make use of the tragic characters.

For Jefferson, the use of Shakespeare, in addition to providing pleasure for the devoted reader, thus had a more profound aim: alongside other meritorious authors, his art had the ultimate significance of edifying the moral sense of the citizens for the republic. Whether an unequivocal identification of the evil or promotion of virtue and filial affection, his works proved excellent in Jefferson's eyes in improving the moral sense of the individuals, especially the young, guiding them through the intricacies of modern life which they were compelled to grasp by relying on their own reason and moral sense as citizens of the American republic. He thus seems to have been more optimistic about utilizing Shakespeare than does Richardson. In this ideal vision, Shakespeare, fit very well, becoming another immortal man himself, providing moral inspiration for a fledgling republic otherwise very different and distant as it was both in space and time.

³² Jefferson to Robert Skipwith, August 3, 1771, in Jefferson, *Writings*, 742.

THE IMAGE OF CHRIST IN THE SECOND MILLENNIUM BETWEEN CONVENTION AND NARCISSISM

MARINA VICELJA-MATIJAŠIĆ

The passing of one of the most renowned contemporary artists in Croatia, Đuro Seder, in May 2022, resurrected for a brief time the debate about the “strange place of religion in contemporary art” – to paraphrase James Elkins.¹ Seder dedicated a large part of his opus to religious (Christian) themes showing how contemporary religious art remains thought-provoking and relevant despite its major retreat from the institutional context (museums, exhibitions) and scholarly discourse. Seder is one of the few Croatian contemporary artists who openly and seriously promoted and contemplated religion in art, while not being simply spiritual or ironically distant. In his works, he tried to demonstrate that religion and fine arts have not necessarily gone their separate ways.

From the end of the 18th century on, the relationship between the church and art became very complex, and modern art was considered incompatible with traditional church iconography. Many theologians seek to define modern/contemporary art as an experience of contact with God, and artists as those who convey the divine presence to the perceptive recipient, in such a way that through art God could appear and become available. Theology approached Christian art from different perspectives, of which the theology of beauty has become dominant, as it seeks an answer to God's visibility and presence in Christian representations referring to beauty as one of the attributes of God who is invoked in Augustine as “the beauty of all things beautiful.”² Aesthetic experience is an experience of intense meaning since art provides essential insights into religious concepts and truth.³ Throughout history, the church has often associated the concept of beauty with certain stylistic periods and was able to understand, accept and control or adapt it to its teachings. However, the change brought on by modernity was not only stylistic, it was a profound change of paradigm and meaning – art has become personal,

¹ James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (New York and London: Routledge, 2004).

² Augustine, *Confessions* III, 6.10; Bruno Forte, *The Portal of Beauty: Towards a Theology of Aesthetics* (Grand Rapids: Eerdmans, 2008).

³ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. Nicholas Walker, introd. Robert Bernasconi (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 13–20.

experiential, emancipated from religious and church life, turning to spirituality or the experience of transcendence but not necessarily following a certain dogmatic content or liturgical purpose. The artists promoted the creative act as an encounter with an idea – it was irrelevant whether it was a complete and true religious experience, a serious criticism, or just a way to express an idea or to communicate a message. The “image”, therefore, was focused on the affective and experiential dimension of the individual (the artist, but also the viewer).

Despite this “break”, religious art has remained very much alive on both sides: in the traditional church setting as well as in the secular artistic practice. There is almost no great artist who hasn’t tackled religious themes, and it remains difficult and perhaps irrelevant to bring up their motives or to cite the facts concerning their religious feelings in order to understand or evaluate their works. What purpose would it serve in the post-postmodernist *aporia* of competing intentions, definitions and social and intellectual tendencies which have opened up new discursive spaces outside the confines of established practices? In the many examples, we can see recognizable themes or titles, but with details that confuse and point to the fact that the artist used religious topics to communicate some other messages, mostly related to global themes such as war, revolutions, individual fears, etc. These art-creations usually deviate from the fundamental canons of the painting for sacred space, and artists use these themes in a very subjective (sometimes even deeply religious) way, and in the dramatic actualization of their time. This practice confirmed the insurmountable gap between the traditional church expectation of art and modern artist preoccupation. The separation was particularly deepened with abstract (non-figurative) art, although according to some contemporary theorists, the abstract form has been recognized as the purest form of visualization of the sacred/invisible.⁴ A number of painters used abstraction to evoke transcendental reality, such as Mondrian, Kandinsky, Rothko or Reinhardt whose “iconoclasm” has no religious motivation,⁵ yet his series on the cross and crucifixion were perceived by some as images that express a religious message in the truest sense and invite contemplation. This was strongly advocated by his great admirer, Thomas Merton, one of the important theologians of the 20th century, who argued that freedom from all “images” (traditional and

⁴ Donald Kuspit, “Concerning the Spiritual in Contemporary Art,” in Maurice Tuchman et al., eds., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* (New York: Abbeville, 1986); Gerhard Boehm, “Ikonoklastik und Transzendenz: der historische Hintergrund,” in Jürgen Schilling and Wieland Schmied, eds., *Gegenwart Ewigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* (Stuttgart: Ed. Cantz, 1990), 27–34.

⁵ Barbara Rose, ed., *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (Berkeley: University of California Press, 1975), 186.

conventional) enabled focus on the concentration and contemplation of God. Merton was a monk in an abbey in Kentucky and he received as a gift from Reinhardt a small black and blue painting with a cross. He wrote to Reinhardt saying that he saw it as a truly religious painting and was using it to empty his mind of images while contemplating and praying.⁶ Merton calls it a holy painting, an image without features that helps one put aside trivial images and empty the soul of concepts and words they generate in order to achieve clarity in prayer. Therefore, he did not see any obstacles for such images to be part of the sacred space, thereby opening the door to the so-called “soft iconoclasm” that has constantly simmered in the reflections on images.

For many, it was with modern movements that the 19th-century banalities of so much Christian art were radically questioned and altered, such as a “robed and radiant, calm and stately” figure of Christ. As Rowan Williams remarked “this banal style renders visible the obviousness of religious sentiment of a certain kind, and so makes practically unthinkable any perception other than that already familiar.”⁷ Since a genuine artist helps to change the way we see things, the task to respond to the form of Christ appropriate to their own time represents a serious challenge. According to Paul Tillich, expressionism was the ideal art form for Christian faith since it involved several fundamental principles: representative aspects, strong emotion, dedication to the truth and artistic integrity.⁸ To this we need to add his role as chaplain during World War I, so that the tragic experience made him argue that there was a close relationship between expressionism and Christian art. The interest to express a greater sense of suffering and anger through Christian iconography was shared among many artists of that time. Max Beckmann deeply experienced the events of the war and tried to “move from illusions of life towards the essential realities that lie hidden beyond”⁹, turning towards representations of Christ and his suffering that began to be widely used as a symbol of human suffering as a whole. The same impact of war (the first and the second world wars) and reference to Christian iconography are evident in the work of Otto Dix. His *Ecce Homo II* (1943) represents the paradigm of anti-sentimental, harsh and real physical and mental suffering. Christ’s face and body in these images often represent real people, such as in Jakob Epstein’s *Risen Christ* (1917–1919) whose face was based on his friend’s, Bernard van Dieren’s portrait of

⁶ Wessel Stoker, *Imaging God Anew* (Leuven / Paris / Bristol: Peeters, 2021), 98.

⁷ Rowan Williams, *Presence: Images of Christ in the Third Millennium* (High Wycombe: BibleLands, 2004), 5–8.

⁸ Paul Tillich, *Systematic Theology: Life and the Spirit, History and the Kingdom of God*, vol. 3 (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 210–14.

⁹ Richard Harries, *The Image of Christ in Modern Art* (London / New York: Routledge, 2016), 12.

“noble and intellectual suffering”¹⁰, introducing a modern “living” Christ. His monolithic stone sculpture of Christ, *Behold the Man* (1934–1935), displayed on the wall of the old Coventry Cathedral, represents the new phase in personal and intimate rendering of Christ’s figure liberated from the traditional iconographic model. These many modern artists managed to revitalize Christian art by producing personal visions that resonated with the wider public, however outside the church, witnessing the growing rift between Church and art.

The distinctive individual perspective on religious art, associated with modern artistic skills, resulted in new, unconventional representations of traditional Christian images that were mostly not recognized or accepted by the Church. The separation was fundamental even though many modern artists openly expressed their religious enthusiasm. The attempts to examine this split in order to mitigate it were undertaken by several projects starting with the founding of *La Société de Saint-Jean pour le développement de l’art chrétien* by Henri Lacordaire in 1839. It was followed by the journal *Kirche und Kunst* in 1909, *Les Ateliers d’art sacré* by George Desvallières and Maurice Denis in 1912, *La Pontificia Commissione centrale per l’arte sacra in Italia* in 1924, *Liturgical Arts Society* in 1928, and the revue *L’art Sacré* in 1935.¹¹ These platforms undertook serious analyses and considerations of the contemporary situation between art and Church, indicating numerous vacillations in judging modern works of art in the church space.¹² The Second Vatican Council (1962–1965) clarified the Church’s position on the subject of sacred arts in the *Dogmatic Constitution De sacra liturgia, Sacrosanctum Concilium*, published on 4 December 1963 (Chapter VII – *De arte sacra deque sacra suppellectile*), a document that has become a key reference for many other texts.¹³ The Council pronounced the Church “a friend of the arts” and indicated a basic understanding of art in modernism. Although it highlighted the quest for dignity founded in beauty and truth – not providing, however, precise definitions of both – it specified that “beauty” is not the sole interest of art. Institutional support was more strongly felt in the personal efforts of Pope Paul VI (1963–1978). With the homily *Messa degli artisti* of 1964, he restarted the dialogue between the Church and the artists, acknowledging freedom of the mind, spirit, and inspiration of

¹⁰ Jacob Epstein, *Let There Be Sculpture* (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1942), 79.

¹¹ James Thomas Hadley, “Ars Gratia Artis: The Freedom of the Arts in the Twentieth-Century Liturgical Reform and Today,” *Studia Liturgica* 45, no. 2 (2015): 176–98.

¹² Elio Guerriero, ed., *Chiesa e arte* (Milan: Jaca Book, 1995); Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (London: Reaktion Books, 1997).

¹³ Mauro Mantovani, “Church and Art, from the Second Vatican Council to Today,” *Conservation Science in Cultural Heritage* (December 2014): 127–43.

artists as well as a specific personality that must be visible in their works. He spoke about artists who helped make the spiritual world comprehensible as well as sensitive. Even more significant, however, was his address to the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy on 17 December 1969 when he expressly reiterated the artistic agenda of modernism, stating that the freedom of art in the liturgy is based on the internal character of art, referring to the principle already confirmed by the Constitution on Liturgy and anchored in the *Mediator Dei*, the encyclical of Pope Pius XII (November 1947).¹⁴

In spite of the efforts to bridge the gap between art and the Church, advances were slow-moving, while the changes on the art-scene from the mid-20th century were fascinating. With the emergence of conceptual, video, and digital arts as well as the language of pop culture, anything could become a vehicle of expressing Christian messages.¹⁵ It was the art/visual culture of the moment, and for the moment and it initiated a new phase of deep misunderstanding between the Church and art(ists). In many examples the art was transgressive, shocking, even blasphemous yet at the same time accepted by the social norms and largely distributed via new media channels and platforms.¹⁶ It seemed that in the second half of the 20th century, Christian iconography/imagery became ubiquitous either in the pop culture (where Jesus, for example appeared in so many various forms such as Elvis, gay, Afro American, etc. communicating different messages) or in the traditional church art of stereotypical narratives, often sweet and sentimental (such as the backlit beautiful Jesus with flowing blond hair and big blue eyes). However, many churches opened their gates for the modernist experiments and fresh interpretations. Antony Gormley, for example, created sculptures to explore the human body and its congruence in the sacred space.¹⁷ His *Transport* (2011), made up of nails, hovers suspended from the ceiling of Canterbury Cathedral, demonstrating that the physical body can become the “laboratory of spirit” and our bodily posture an expression of unarticulated prayer. Rose Finn Kelcey composed glittering murals of colored, metallic

¹⁴ Hadley, *Ars Gratia Artis*, 187.

¹⁵ David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Berkeley, CA: University of California Press, 1998); David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2005).

¹⁶ Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2002); David Nash, *Blasphemy in the Christian World* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

¹⁷ John Hutchinson et al., eds., *Antony Gormley* (New York: Phaidon, 2000), 32–95; Wessel Stoker, “Presence in Contemporary Religious Art: Graham Sutherland and Antony Gormley,” *Perichoresis* 18, no. 3 (2020): 77–89.

shimmer-discs.¹⁸ The one hanging over the west façade of St. Paul's Church in East London (2004) represents an angel, created using emoticons, letters and punctuation marks from mobile phone texting: a colon, dash, bracket, and zero formed a smiling face with a halo. This modern mosaic looks like a large advertising billboard communicating a Christian message to the passers-by. Many of these contemporary art works depict the themes of Christ's crucifixion or death, the most frequently used Christian topics. Bill Viola created some excellent examples in his performances and videos to reenact the stations of the cross with living people communicating the message of Christ's suffering and death as an image of universal human suffering, an iconic means of depicting Christ's identification with suffering humanity. In the *Passion Series* – videos, performances and installations – Viola explores the power and complexity of emotions, using the method of citing and re-staging older works of art in the contemporary and diverse settings.¹⁹ It is the potential of the media that appeals to the senses of the viewers and elicits strong emotions. Viola's videos engulf the viewers and transport them to the alternative space of contemplation.²⁰

However, we often forget that this mode of reconciling religion and art through motivating empathy and mutual experience is not immanent to modern and contemporary art. In history we find many examples in which artists through Christian depictions discuss some personal or universal problems referring to the real world: Holbein's *Dead Christ* (1521–1522), the dirty feet of Caravaggio's dead Christ as in the miserable and poor from the slums he often visited (*The Entombment of Christ*, 1603–1604), or Matthias Grünewald's impetus for the creation of an exalted and dramatic figure of Christ on the cross that was unusual at that time (*Crucifixion* on the Isenheim altar, 1512–1515). Grünewald modeled his Christ after the patients in the hospital within the Antonite monastery in Isenheim, afflicted by the so-called St Anthony's fire, with depictions of wounds, a distorted physiognomy and body, in a way to identify Jesus' suffering with the sufferers in their disfigured agony.²¹ His Crucifixion was considered so unsightly in the 19th century that the clergy had it removed in 1875 and replaced it with a simple wooden cross. In

¹⁸ Jonathan Koestlé-Cate, *Art and the Church: The Fractious Embrace. Ecclesiastical Encounters with Contemporary Art* (London / New York: Routledge, 2016), 203–4.

¹⁹ David Morgan, "Spirit and Medium," in Chris Townsend, ed., *The Art of Bill Viola* (London: Thames and Hudson, 2004), 88–109.

²⁰ Rina Arya, "The Neglected Place of Religion in Contemporary Western Art, Fieldwork," *Religion* 6, no. 1 (2011): 38–41.

²¹ Ann Stieglitz, "The Reproduction of Agony: Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War," *Oxford Art Journal* 12, no. 2 (1989): 87–103.

between the two wars it became revered as emblematic of a German Gothic style and was exhibited at the Munich Alte Pinakothek where it made a great impact on many modern German artists.²² In 1919 it was moved back to its Alsatian home, where it influenced artists from all over. A similar way of treating the same motif would be repeated centuries later by numerous artists, such as Graham Sutherland who multiplied this theme over twenty years in an effort to present it in his own historical context.²³

Sutherland worked as a war illustrator during the Second World War, and on this assignment he encountered a lot of suffering. However, at the end of 1945, he was sent a copy of a newly published document compiled by the American army, the so-called "Black book" that dealt with concentration camps, with photos of Auschwitz, Belzen and Buchenwald. Upon seeing the photographs, the idea of the crucifixion occurred to him, which fascinated him because of the duality it possessed: suffering/death and hope/salvation. His crucifixions, especially the one for the St. Matthew church in Northampton (1946), rely on the stylistic language of the late Middle Ages, which serves to root the viewer within the biblical frame of reference, however, suggesting that the painter is a kind of absorbent paper; he is a part of the world and cannot avoid the implications of the external chaos of civilization. In other words, artists bring life back to the image and transform it from a traditionally historical to a genuine one, to *imago*.²⁴

Sutherland, like many contemporary artists (as well as those before them) examines a relevant problem: the relationship between the particular and the universal. The tension between the two always comes into focus in difficult historical moments and in times of great human suffering, promoting the idea of art as a mirror of the times. Without that perspective church art becomes "outdated", imitative, mediocre and lacking depth as argued by Marie-Alain Couturier, one of the leading French theologians of the 20th century. He urged the Church to turn to the greatest artists of the time, believing that it is better to hire a genius without faith than a believer without talent.²⁵ He argues that the beauty of art has also shown that in contemporary culture the viewer is looking for an encounter with God that cannot be provided by conventional, undemanding, often sugary works of art that are on the verge of kitsch; modern man is looking for something that will move him, inspire him, cause strong emotions. Rina Arya also discusses various imperatives, besides the media, that should be taken into account in the

²² Gregory C. Bryda, "The Exuding Wood of the Cross at Isenheim," *The Art Bulletin* 100, no. 2 (2018): 6–36.

²³ Roger Berthoud, *Graham Sutherland: A Biography* (London: Faber & Faber, 1982), 114–27.

²⁴ Harries, *Image of Christ*, 76–80.

²⁵ Marie-Alain Couturier, *Art sacré* (Houston: Menil Foundation / Herscher, 1983), 34; Sabine de Lavergne, *Art sacré et modernité: Les grandes années de la revue L'Art Sacré* (Paris: Cessius, 1999), 29.

mapping of the paradigm of spirituality in contemporary art, so among other things she emphasizes the importance of context (the position and environment of the work of art, lighting, interspatial relations) and receptions or the role of the viewer (the degree of openness, education, susceptibility to be emotionally moved by the work, a willingness to sacrifice time, etc.).²⁶ New media have brought a completely new language to art, which leads to the creation of strong emotions and profound spiritual reflection, through a more individual and active approach to the art process. The use of light, color, sound, and scent in creating a complete sensory experience – a *Gesamtkunstwerk* –, in which the viewer is transported beyond the firmly defined boundaries of the earthly space, has become a relevant feature for many contemporary artists such as Mark Rothko²⁷, James Turrell²⁸ or Hermann Nitsch²⁹.

Among many challenges in expressing Christian themes or religious sentiment – especially the encounter with God in modern art –, one of the most prominent is depicting Christ's face. It is one of the central *topoi* of Christian art, and one of the most intriguing chapters that enters within several problem frames: it tackles the relationship between art and faith, the question of beauty and goodness, the veracity of the image, its communicative or manipulative power, and its changeability. The concept of the *acheiropoieton* – not made by human hand – has constructed the most powerful iconic representation of all time, both attractive and controversial: the true image of Christ. It contains a direct expression of the divine will towards the artist, as a grace given to the artist to translate his talent into the creation of beauty in the theological sense.³⁰ This original and true image was established as a dogmatic principle already in early Christian art; however, it has aroused critical responses in many theoreticians. Augustine argues that we do not possess a real image of Christ, but we do create a "mental image" by read-

²⁶ Rina Arya, "Contemplations of the Spiritual in Visual Art," *Journal for the Study of Spirituality* 1, no. 1 (2011): 76–93.

²⁷ Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel: An Act of Faith* (Houston: The Rothko Chapel, 1996).

²⁸ Arden Reed, *Slow Art – The Experience of Looking: Sacred Images to James Turrell* (Oakland: University of California Press, 2017), 226–34.

²⁹ Maria Soroniat, *Ritual Transgressions: A Study on the Religious Ritual, its Politicization and its Function in the Works of Hermann Nitsch and Ron Athey*, PhD-diss. (University of Glasgow, 2020).

³⁰ Adele Castagno Monaci, ed., *Sacre impronte ed oggetti, non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 18–20 maggio 2010 (Alessandria: Edizione dell'Orso, 2011), 95–323; Roland Krischel, Giovanni Morello, and Tobias Nagel, eds., *Ansichten Christi: Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert* (Köln: DuMont, 2005).

ing what is written about him in the holy scriptures.³¹ References in the biblical texts are scarce: Matthew presents him as the son of David and Abraham, Luke as the son of Adam, John as a suffering redeemer and the source of ultimate love. His physical likeness is not revealed but texts outline his spiritual image, through the symbolic genealogy and his mission, producing elements for a pictorial archetype that rests on his inner qualities. Different ages emphasized different qualities that would gradually add gentleness, modesty, humility, compassion and suffering to his image in order to construct a recognizable visual constant, which would multiply throughout the centuries in western art.³² The “true image” of Christ is something so deeply implanted in our visual culture that when the BBC presented in 2001 the computer-generated image of Jesus’ face based on scientific and archeological evidence and research on the skulls from the Galilee in approximately Jesus’ time, the public was appalled.³³ The forensic anthropologist Richard Neave created an image that portrays Jesus with a more rounder and robust head, dark complexion, dark short hair and beard and large nose, while other scholars gave additional historical interpretative support. However, this attempt produced so many criticisms and negative feedback and it had no effect on the visual arts whatsoever.³⁴

Modern times follow different paths in interpreting Christ’s face: from illustrative representations to creative, unrestrained expressions. The changes in its depiction introduced at the end of the 19th and the beginning of the 20th century were inconceivable: James Ensor’s *The Man of Pain* (1891), Emil Nolde’s *The Life of Christ* (1911–1912), Alexei von Jawlensky’s *Saviour’s Faces* (1919), Georges Rouault’s series of Christ’s faces (1930s) and many others manifested the perception of Christ’s face far beyond the bounds of traditional representations. The artists, in many cases, paraphrased Christ’s image within new contexts and often accompanied their work with extensive comments emphasizing their intention to depict the various emotions and states of mind with the everlasting image of Christ in the world to which he was invited as a symbol of sympathy, identification and salvation. Historical Christ was, thus, (re)connected with contemporary man being taken out of the Christological narrative and beyond ideological framework. The

³¹ Augustin, *On the Trinity*, book 8, 4, accessed August 29, 2022, <https://www.newadvent.org/fathers/130108.htm>.

³² Michele Bacci, *The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300* (London: Reaktion Books, 2014).

³³ The image was displayed in the popular BBC documentary series *Son of God*. Helen K. Bond and Edward Adams, eds., *The Bible on Television* (London / New York / Oxford: Bloomsbury Publishing / T&T Clark, 2020), 53–7.

³⁴ *Ibid.*, 58.

same issues continued throughout the 20th century and in the beginning of the 21st: Mimmo Paladino's series on *Veronica* (from 1989) experiments with the idea of the face imprint on the canvas with the addition of the fragments of gauze, colored in red that reveal the memory of the wounds still open. Marlene Dumas in her water-color canvases inserts the face of Christ among many faces from her everyday life in the desire to bring Christ back to reality, depicting the faces of the dead (like his) and focusing on spiritual sensuality (*Jesus Serene*, 1994; Fig. 1). The Columbian artist Rosenberg Sandoval brings Christ in the context of extreme violence on the streets of Bogota, by performing the washing of the feet, hands and faces of the children (*Baby Street*, 1998) or the beggars and drug dealers (*Dirt*, 1999) increasing awareness of the abused and marginalized.



Fig. 1. Marlene Dumas, *Jesus Serene*; ink, watercolor and graphite on paper, each drawing approx. 30 × 19 cm, 1994, at the exposition "Marlene Dumas – Image as Burden", Stedelijk Museum, Amsterdam, 2014, © 2008 Marlene Dumas, Collection of Victoria and Henk de Hues, The Netherlands

Artists from the modern time used Christ's image as their alter-ego often to communicate the proper condition of being misunderstood and persecuted. By using a specific form of physiognomy with a theological background in the Christian image of Christ, they constructed a new visual strategy in conveying powerful messages. The reversal that

occurs when the artists paint their portraits (themselves) as the face of Christ is particularly interesting.³⁵ Albrecht Dürer painted the *Self-Portrait* (1500) as the reference to the figure of Christ producing an impeccable copy of the “true icon”:³⁶ the inequality of the pupils, the eyebrows’ form, the raised lip on one side, unevenly combed hair, the hand that touches the fur but with the gesture of blessing recognized.³⁷ The face is cold and without any emotions, depicted frontally with a fixed, motionless and direct gaze towards the observer that conveys strength and highlights the elements of the ideal and universal in the portrait, which some experts associate with narcissism.³⁸ Dürer approached the theme of the self-portrait from the theological point of view, building upon the idea that, if God created man in His own image, everyone carries within themselves the image of God.³⁹ In the 19th century this form would be rediscovered by artists such as Giovanni Segantini, Paul Gauguin, Émile Bernard and James Ensor but with a different idea – to propagate the myth of the artist as a shepherd of a new era, isolated and suffering, who sacrifices for his art and ideals.⁴⁰ The Christ-like self-portraits continued to be produced in the 20th century, especially in photography and performative arts where it has become a powerful means of connecting the deeds of Christ with those of the artist.⁴¹ In 1898, American photographer Fred Holland Day made a series of 250 photographs portraying the Passion of Christ, in which he posed as Jesus which aroused a lot of controversy (Fig.

³⁵ Omar Calabrese, *L’art de l’autoportrait: Histoire et théorie d’un génie pictural* (Paris: Citadelles&Mazenod, 2006); Jérôme Cottin, “La ‘vraie image’ et les autoportraits d’artistes en Christ au XXe siècle: Similitudes et différences,” in Paul-Louis Rinuy and Isabelle Saint Martin, eds., *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l’homme dans l’art contemporain (XIXe–XXIe siècle)* (Paris: Presses Universitaires de Paris Ouvest, 2015), 129–52.

³⁶ There has been an ongoing dispute regarding religious references to the portrait. See Margaret A. Sullivan, “Alter Apelles: Dürer’s 1500 Self-Portrait,” *Renaissance Quarterly* 68, no. 4 (2015): 1161–93.

³⁷ Georges Didi-Huberman, “L’autre miroir: Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer,” in A Gentili et al., eds., *Il ritratto e la memoria: Materiali II* (Rome, 1993), 207–40; Martin Germ, “Christology of Nicholas of Cusa and Christological Iconography in Self-Portraits of Albrecht Dürer,” *IKON* 1 (2008): 179–96.

³⁸ Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago/London: Chicago University Press, 1993), 67, 186; Jeffrey Wallen, “Reflexion and Self-Reflexion: Narcissistic or Aesthetic Criticism,” *Texas Studies in Literature and Language* 34, no. 3 (1992): 301–22.

³⁹ Demetrio Paparoni, *Cristo e l’impronta dell’arte: Il divino e la sua rappresentazione nell’arte di ieri e di oggi* (Milano: Skira, 2015), 149–50.

⁴⁰ Michael Wilson, “Rebels and Martyrs,” in Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century* (London: National Gallery Company Limited, 2006).

⁴¹ Nissan N. Perez, *Corpus Christi: Christusbildungen in der Fotografie* (Heidelberg: Wachter Verlag, 2003).

2).⁴² His art was accompanied by his words which explained his intentions to endorse more than a metaphorical relationship between religion and art by underscoring the shared philosophical presuppositions of religious devotion and aesthetic experience.⁴³ Like many other artists, he engaged in searching for forms of religious belief based on the individual encounter with God, but also with the problem of the material manifestations of the unseen. He relied on *tableaux vivant* since they enabled a form of spectatorship that could assimilate the corporeal body with the ideal figure.⁴⁴ In this project he was the actor and the artist at the same time, anticipating the new cinematic medium that would bring more drama and realism which would deeply affect audience. However, the scholarly approach and criticism of his work at the time suggests that this kind of religious “promotion” – in essence based on the very traditional iconography and almost medieval idea of passion plays – incited a more serious debate on the role of such images in the broader modern artistic context. The figure of Christ was perceived as a typological model of individuality against institutional authority and social conventions, as a vehicle to represent the suffering of artists even the discriminations of homosexuals. There was, of course, a serious criticism from the religious institutions questioning the sacredness of the images and expressing doubt that the model could overcome artists’ own individuality.



Fig. 2. Fred Holland Day, *The Seven Last Words*, seven platinum prints in original frame, overall with frame 21.6 × 90.2 cm, 1898, © Museum of Fine Arts, Boston

⁴² Patricia J. Fanning, *Through an Uncommon Lens: The Life and Photography of F. Holland Day* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2008).

⁴³ Kristin Schwain, “F. Holland Day’s *Seven Last Words* and the Religious Roots of American Modernism,” *American Art* 19, no. 1 (2005): 33.

⁴⁴ *Ibid.*, 39.

Modern artists raised important issues regarding the role of an art object and the meaning it conveyed: is the meaning in artistic intention, "historicity" of the object, the location where it is displayed or beholder's response? It referred to the place of Christian fate in modern and contemporary society. This resulted in a fundamental dilemma of depicting Christ – being both human and divine, an historic agent and contemporary presence.⁴⁵ The dilemma that would continue until the present day: what characterizes the imaging of Christ in the era of the break with tradition, a time of secularization, new technologies and artistic representations that are idiosyncratic, personal, intimate and experimental? Modern artists and theoreticians have also resumed the debate on the role of a beholder and the interpretative power, imagination vs. sight, evocation vs. illustration. They tackled the question of the clash of institutionally proclaimed canons of representing Christ as a pictorial archetype in the Great narrative and the modern quest by the artists *in search* of the human, rather than depicting it.⁴⁶ Instead of simply illustrating Christ, modern artists search for the key anthropological tropes in representing Christ as neighbor, friend, consort, sufferer, oppressed – the aspects of his humanity that are oriented towards other human beings. It was in placing art in the higher realm of human emotion that modern artists seek to answer the question of what it is that in the embodied, humanized image of Christ separates him in his divine role, what is hidden, what is sublime and what makes a difference. It is not in the banalities demonstrated in numerous works of art that bathed the image of Christ in radiant, pathetic forms, using cheap templates to achieve religious sentiment. Contemporary artists do not feel limited to recycling of iconic forms or producing a devotional image of the conventional type, they create instead new visual references. They cannot change Christ, but they indicate and show a changed image of the world in which they constantly invite Christ's presence. His human figure is multidimensional and answers numerous questions, and therefore precisely his humanity is a frequent theme of contemporary art. To show his divine, transcendent nature is, on the contrary, very difficult as was problematized at the exhibition *The Problem of God*, organized in the K21 Ständehaus in Düsseldorf in 2015. Czech artist Pavel Büchler in *The Problem of God* depicted a partly opened book with a magnifying glass that mirrored a word from the book – INVISIBLE. He proposed to reveal the manifold character of this problem through re-examining and re-evaluating the fascination with Christian iconography that set standards in depicting universal themes of pain,

⁴⁵ Charlotte Allen, *The Human Christ: The Search for the Historical Jesus* (New York: Free Press, 1998).

⁴⁶ Alistair McFadyen, "Imaging God: A Theological Answer to the Anthropological Question?" *Zygon* 47, no. 4 (2011): 931.

suffering, fear, love and hope.⁴⁷ This iconography, rooted profoundly in the Christian tradition and belief, has developed in the universal cultural inheritance and is developing further and stronger in a secular context.⁴⁸ This, however, does not necessarily detach it from the religious sentiment or transcendence since art continues to be a place of encounter with the invisible and the contemplation of the pious, regardless of the many theoretical definitions and limitations.

⁴⁷ Isabelle Malz, ed., *The Problem of God* (Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen-Kerber, 2015), 311–12.

⁴⁸ Alena Alexandrova, *Dis-Continuities: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*, PhD-diss (University of Amsterdam, 2013), 260–67.

THE ZOOMORPHIC PHYSIOGNOMY OF GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA

ÉVA VÍGH

The description of animals, their forms, behaviour, soul, and character as well as the interpretations of the above-mentioned from the time of the pictographs document the role they fulfilled in the relation of man and the material world. Since the classical age the preserved written and artistic monuments, which are the subjects and tools of the hermeneutic tradition of zoology and zoonymia, prove the ample presence of animal forms in facts and beliefs with mystical, allegorical, and moral meanings. Naturally both the allegorical as well as the moralizing view, which may be valid up to the present in literary and artistic contexts, were predominantly characteristic of European thinking and civilisation until the early modern period.

The aim of this paper¹ is to shed light on the close relation of zoomorphism and ethics in physiognomy through the work of Giovan Battista Porta, the most important author on this issue of 16th century Italian cultural history. Zoomorphic physiognomy is one of the historical summits of the moral comparison of *humanitas* and *animalitas*, a long disputed epistemological issue made use in several ways. Comparison of forms and “characters” of animals to the outlook of man was a fundamental method in the physiognomic analyses since classical times. Physiognomy, as the several-thousand-year-old cognitive method of human character and affects, makes it possible to draw conclusions regarding the nature of the soul and emotions through the perception of the human body, its movements and accent, i.e., it does research into the relations of body and soul. The first systematic discussion of physiognomy is preserved in the form of a treatise attributed to Aristotle, in which the author, dealing with the cognitive methods of man, pays special attention to the justification of zoomorphic comparison. The perception and transfer of physiognomic signs, i.e., the issue of the methods of physiognomic analysis is therefore a basic point of departure even in this (Pseudo)-Aristotelean work.

Obviously, different methods exist, through which external signs bring about scrutiny of the soul. According to Pseudo Aristotle one of the three methods justifies the central

¹ The related research was carried out with the support of a Research Group of the Hungarian Academy of Sciences and the University of Szeged, named MTA-SZTE Antiquity and Renaissance: Sources and Reception (TK2016–126).

role of research into animals. Perception of external characteristics and behaviour of animals, i.e., reliance on zoomorphic analogies has always been present in the understanding of human character and emotions from the earliest times. Each of the physiognomic treatises surviving until modern times regards it a fundamental method, and for example Marcus Antonius Polemon dedicated a whole chapter to the “character” of animals, by which he emphasised the possibility of physiognomic comparison between the human and the animal world on the basis of external characteristics and moral similarities.

Therefore, when Giovan Battista Della Porta (1535–1615), the author of the most noteworthy physiognomic treatise of 16th-century Italian classicism summed up the contemporary knowledge of physiognomy and its methods, this science had already possessed a several-thousand-year-old tradition. The whole physiognomic activity of Della Porta² makes a perfect transition from the scholarship of the 16th century imbued with the culture of magic to the new methods of research in the 17th century, which relied on rationalistic bases, providing an explanation to its 17–18th century survival. Della Porta relies on the three methods of physiognomy, which derive from Pseudo Aristotle, when he, enumerating the theses beginning from classical authors up to that of his contemporaries, analyses the intrinsic relation of body and soul as compared to that of the animals.

The most often employed method of the semiotician of Italian classicism is the analysis based on analogies, which he uses the most frequently, almost exclusively of all interpretative methods. No matter if it is the comparison between man and animal, man and nature in general, man and the stars, the analogical effect always prevails, each of the signs related to “similarities”, “affinities”, “attractions” and “repulses” is interpreted with the help of this method. During the course of the physiognomic analyses of Della Porta this method is feasible in the case of the correspondence of body and soul on all levels of reality, but it is especially relevant in the analysis of correspondences between the worlds of man and animal, because here the comparison of immediately recognizable forms provides opportunity for analyses full of fantasy, while simultaneously visualizing these chapters of his book.

² G. B. Della Porta published several physiognomy-related treatises: *De humana physiognomoniam* (1586) and its Italian version, *Della fisonomia dell'huomo* (1598); *Phytognomonica* (1588), *Coelestis physiognomoniam* (1603), its Italian translation, *Della celeste fisonomia* (1614); his *Chirofisonomia*, written in 1586, was published posthumously (1677). For a complete bibliography on Della Porta (continuously updated) see, accessed August 29, 2022, <https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/bibliografia-dellaportiana-3/>.

The multitude of zoomorphic examples and analogies can be found in all classical and medieval physiognomic works. The whole second chapter of the book on physiognomy by the above-mentioned Polemon (II century AD) deals with moral issues:

quo agitur de similitudine quam reperis homini intercedentem cum ceteris animalibus quadrupedibus volucris reptilibus et aliis. Neque enim omnino ullum invenies cui non cum animali similitudo aliqua aut aliquis eius character intercedat. Quo magis oportet te horum memorem esse singillatim in homine. Invenies igitur inter homines cui similitudo cum bestiis et feris est.³

Della Porta himself amply used the work of the Greek rhetor, and there are hardly any chapters in his work where there are no zoological or zoomorphic examples. The comparison with animals is partly explained by the intention of visualization which can also be seen in the engravings that characterise his work, and, since its publication, we see the same in countless other editions on physiognomy. The zoomorphic analogies, thanks to the popular, still effective illustrations, created such visual and semantic models which have always been parts of intellectual and popular imagination.

Della Porta was the first in modern times who subjected the possible physiological-affective comparison between man and animals to coherent analysis, and even set up a system. His physiognomic imagination makes up a cosmological entirety, where each sign is connected and refers to another, whether it should be a characteristic taken from the circle of man, animals, plants or minerals. Though animals play a predominant role, but "accordingly there are no plants, minerals and any other thing in the world, which do not have something in common with man."⁴ If, as our author professes, man is the only creature which possesses the characteristics of all animals, this explains that physiological, physical and moral variety, which characterises men, and on this basis it is possible to make zoo-ethical perceptions. Therefore, the relation of microcosm and macrocosm is also the principle of physiognomy: all elements and parts correlate with each other, and can be interpreted from each other, but at the same time each element is centrally significant.

The Neapolitan author in the first book of *Della fisonomia dell'huomo* lays down the fundamental principles regarding methods and sources, which he consequently employs

³ Polemon's treatise is edited by Richard Foerster, ed., *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, vol. 1 (Lipsiae: Teubner, 1893): "Physiognomonica Pseudaristotelis, Graece et latine, Adamantii cum epitomis graece, Polemonis," 170–92.

⁴ Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, ed. Alfonso Paoletta (Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2013), 47.

in relation with animals as well. As far as sources are concerned, Della Porta does not enumerate all the authors and their works with philological accuracy, he simply indicates that:

he who wants to deal with this science in depth must study the history of animals with great diligence to understand their habits, ways of thinking, the description of their body parts, because all this science rests upon them.⁵

The ample, but not in all cases systematic, source material and the annotation which Della Porta employs in his zoomorphic physiognomy are not just unnecessary support. In his work he makes regular and more or less accurate references to his sources, compares the views of different authors, to which he attaches his own conclusions. Aristotle/ the Philosopher is mentioned on the pages of *Fisonomia* 558 times by name, and we have almost the same volume of citation data in the references to Polemon (542) and Adamantius (512), who are almost always mentioned together. The latter is mentioned so many times mainly because he “copied [the views and his description of] Aristotle’ about types of men and animals ‘in an excellent way.”⁶ Due to the relation of soul and body, Plato and Platonists are also mentioned many times (63). Among the classical authors – now focusing only on the issue of zoology – the frequent references to Plinius (70), Plutarch (33), Aelianus (23), Flavius Philostratus (19), Solinus (10) and Oppianos (15) are self-explanatory. In the case of medieval writers, the authority of Albertus Magnus cannot be questioned, due to *De animalibus* and his being an Aristotelian, and this is exemplified by the number of references to him (238).

Therefore, Della Porta, similarly to most Renaissance authors, directly relied on classical sources, and the chapters of popular medieval encyclopaedias on animals or the rich symbolism of bestiaries did not make an impact on him, at least not on the level of quotations. The scholar, whose activity balanced on the edge of magic and modern scholarship, did not view the role of animals in the classification or codification of human soul and forms of behaviour through the characteristic works of medieval thinking, i.e., the screen of Christian spirituality. However, the influence of Christian bestiaries on the contemporary imagination and way of looking at things should not be underestimated even if Della Porta did not regard these characteristic works and authors of medieval symbolism to be *auctores*. His *Fisonomia* provides a precise analysis of all classical authors

⁵ Ibid., 45–6.

⁶ Ibid., 128.

covering all details on the level of (contemporary) scholarship with constant and conscious references to zoomorphic examples.

It is characteristic of his method that he compares the opinions of different authors, interprets the corrupted texts, he always stresses his own opinion either if it is accordance with that of the author, or if it differs from it, and he does not forget about classical literary references which support the physiognomic analysis. This historical, philological and methodological consciousness is what made his logically built physiognomy consisting of six books in later centuries the most widely read work among people interested in physiognomy. Concerning the methods of zoomorphic physiognomic perception, Della Porta refers to his favourite philosophers again: "According to the Pythagoreans, souls parting from the original bodies may enter not only different human bodies, but that of beasts, too."⁷ With this statement, our author supports his contention according to which it is the soul that combines man and animal, that is, the souls of the living are in infinite relationship with each other. The casuistic of the analogy between man and animals assumes the correspondence between the form of the body and the characteristic of the soul.⁸ In the question of body and soul Plato and the hermeneutic-Platonic renaissance thinking is the basis of reference for Della Porta, while in the field of morals it is unanimously Aristotle.

Notwithstanding, no systematic, epistemological analysis and consequent method following a philosophical trend can be expected from Della Porta. Apart from physiognomic and zoological literature, he combines his readings and sources in connection with the comparison between man and animals in a way which is characteristic of renaissance syncretism. Della Porta, referring to Plato, contends that "if a man regarding his body is similar to an animal, he is similar to it concerning his habits and intentions as well. This means that if we describe the forms of all animals, and we allocate to it a feature or passion or characteristic, we can conclude to the morals of that man."⁹ However, he does not fully share this notion attributed to Plato, but he himself contends that "it is futile and stupid to imagine that it is possible to find such a man, whose whole body is similar to that of an animal. But if it is partly similar, it can be true only for certain parts of his body."¹⁰ Therefore, the taxonomy, which in the end leads to the formation of an ethical opinion,

⁷ Ibid., 21.

⁸ Cf. the relationship in the etymology of the Latin *anima* (soul as vigour), *animus* (soul as character), *anima* (living creature), *animalis* (life-giving/animal) and *animalitas* (animality), which assumes a certain semantic affinity.

⁹ Della Porta, *Fisonomia*, 43.

¹⁰ Ibid., 44.

has a morphological base, and the symbolic analogy between man and animal is only valid with certain restrictions.

The pseudo-Aristotelian analogic method based on comparison with animals is the most frequent for the Italian author and the most expedient in his whole zoomorphic physiognomy. The Aristotelian syllogism in relation of the body and "soul" of animals is fundamental, because if in the case of an animal we take its form into consideration, then this form can be associated with a characteristic or temper fitting to it. The best example for it is the lion's appearance and "disposition": this animal regarding its nature is noble and vigorous, and as far as its body structure is concerned, its chest and shoulder are wide, and its back and limbs are strong. Consequently, all creatures like this are strong and brave. Della Porta provides an endless list of examples, some of them being very graphic:

This means that if a part of a man's body is similar to that of animals, he may be similar in his character, too. If a man's eye is similar to that of a lion, and it is moderately hollow-eyed, this refers to the temper of a lion, if it is very hollow-eyed, this refers to the temper of a monkey, that is, he may be of ill-morals, if his eye is smooth/velvety, you will say he is similar to an ox, but if it is bulging, stupid and rough, he is similar to the [character] of a donkey.¹¹

Considering the length of chapter XV of Book I in *Della fisonomia dell'huomo* discussing the physiognomic description and moral character of animals, it can be regarded as a separate little treatise, which proves the usefulness of the comparison between man and animals based on analogies, and at the same time it indicates the notion about animals in contemporary thinking. It is worth quoting a passage from this zoo-ethical treatise in detail, because it is the constant of animal ethology and human behaviour and moral. Man therefore can be

brave as a lion, timid as a rabbit, fearless as a cock, unpleasant as a dog, unfriendly as a raven, benevolent as a turtle, malevolent as hyena, nice as a dove, deceitful as a fox, tame as a lamb, quick as a deer, tractable as a panther, lazy as a bear, kind as an elephant, worthless and stupid as a donkey, obedient as a peacock, chatty as a female sparrow, useful as a bee, vagrant as a goat, unruly as a bull, balking as a mule, dumb as a fish, thoughtful as a lamb, lecherous as a pig, mischievous as a little owl, useful as a horse, noxious as a wolf. And accordingly, there are no plants, minerals or other materials in the world, which do not have a characteristic feature common with man. People of the past thought that Prometheus having created man from material, took a certain

¹¹ Ibid., 47.

disposition from all animals and imbued man with them, thus he proved that solely man possesses all the characteristics of animals.¹²

Applying the creation-myth to the basic principle of zoomorphic physiognomy, Della Porta places the beginning of relations between man and animals to ancient times, bearing in mind that the polyvalent characteristics of most animals result in identification with polyvalent morals regarding the morality of man. All the creatures of the universe may represent God and Satan, too, as they possess a double nature, which is either



Fig.1 Frontispiece of *De humana physiognomonia* (1586)¹³

¹² Ibid., 47.

¹³ Accessed August 27, 2022, <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586>.

praiseworthy or condemnable: and in reality, almost all animals endowed with some positive or negative characteristic can be associated with man. This typological-figural interpretation of moral virtues and sins originates from the obvious need to make man's intellectual, emotional or moral characteristics perceptible, visible through evident similes and analogies, that is, so that abstract principles should be embodied in an easily perceptible (animal) form.

Even the frontispiece of the first, still Latin edition of Della Porta's physiognomic treatise is a telling example from the viewpoint of zoomorphic analogies. On the frontispiece the author's portrait is surrounded by different faces on the left, and animal heads on the right,¹⁴ and the two respective groups can be compared zoo-ethically. These zoomorphic examples will in turn be dealt with in the treatise. On the top, the timid man and the rabbit can be seen, then the comparison of the portrait of the stupid, dirty guy with the pig, the insolent and shameless type with the raven, the portrait of the lecherous with the hind, the coward and flattering figure with the cat, the short-witted with the ram and the narrow-minded, simple man with the donkey shows even on the title page of the book the central role of zoomorphism in the physiognomic analyses.

Although Della Porta always bears in mind the principle of *epiprepeia* (full impression) of pseudo-Aristotelian origin, still, for him, the role of the head – and within it that of the eyes – is predominant during the physiognomic analysis as well as in the case of zoomorphic analogies. Therefore, it is worth paying more attention to this zoomorphic opportunity for comparison and proving that Della Porta's physiognomy – and, in general, that of the classical and early modern age – is basically of Aristotelian origin in this respect. In Book V of Della Porta's treatise, which can also be interpreted as a physiognomic variation of *Nicomachean Ethics*¹⁵ supplemented with zoomorphic analogies, the author unanimously stresses the Aristotelian principle of the mean. Namely, if the proportion of the form or colour of a body part in relation to whole differs from the mean in the direc-

¹⁴ For the expressive title page, also used in subsequent editions of the book, as well as for the circulation of the branches and the transmigration of the engravings, cf. Alfonso Paoletta, "L'autore delle illustrazioni delle *Fisiognomiche* di Della Porta e la ritrattistica. Esperienze filologiche," in Marco Santoro, ed., *La „Mirabile natura“: Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615–2015)* (Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, 2016), 82–6.

¹⁵ For the moral philosophical relation of Aristotle's ethic and Della Porta's physiognomy see Éva Vígh, "I costumi seguono i segni...: Caratteri morali e forme del corpo nella Fisonomia di Giovan Battista Della Porta," in *"Il costume che appare nella faccia": Fisiognomica e letteratura italiana* (Roma: Aracne, 2014), 235–68; Vígh, "Moralità e segni fisiognomici nella Della fisonomia dell'huomo di Giovan Battista Della Porta," in Marco Santoro, ed., *La „mirabile“ natura: Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta* (Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, 2016), 111–24.

tion of the less or the more, the body is not beautiful, therefore the morals cannot be good either. Della Porta, simultaneously, interprets the principle of *kalokagathia* in a physiognomic, and within this, an ethical context following Neo-Platonic and stoic interpretations of beauty and goodness. He refers to the fact several times that “the mean between extremities always indicates the good”,¹⁶ and “everything which is beautiful, is good by nature, and everything which is ugly, is bad, and this is true not only for man, but for everything else, in connection with stones, grasses and flowers, too, as it is well proven in our *Fisonomia*.”¹⁷ He takes sides more emphatically in the definition of beauty, because this external characteristic unanimously indicates noble moral values:

Another form of beauty, which in reality should not be called beauty, shows the concordance of parts fitting to each other harmoniously, and in this way signifies rather outstanding morals and a noble soul in the symmetry of order, the proportionate character of body parts and in the vigorous feature of body liquids fitting to each other in an appropriate way. [...] This is the beauty, which implies all virtues and repels all sins.¹⁸

In the case of the head, the physiognomic analysis is performed according to its proportion to the whole body, its size, proportion, and its form. In this respect, the big head is the external sign of a clumsy spirit, awkwardness, and disobedience. Among the zoomorphic examples, Della Porta first refers to the donkey, because “the donkey has a big head, a mean and low soul, and awkward habits”,¹⁹ then follows the characterisation of the other big-headed animals living in the air and in water. However, the analogical comparison is provided with a scientific explanation as well: according to this – and now the basis of reference is Albertus Magnus – the too big head can be attributed to the presence of excessive humidity and moderate warmth, so these types of animals are stupid and timid. In addition, if the face is too big in proportion to the head, this is characteristic of the donkey, so it is the sign of the obstinate and lazy man.²⁰

¹⁶ Della Porta, *Fisonomia*, 224.

¹⁷ *Ibid.*, 496.

¹⁸ *Ibid.*, 495.

¹⁹ *Ibid.*, 101.

²⁰ Cf. *ibid.*, 172.



Fig. 2 Head of man and donkey
(G.B. Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo* – 1610)²¹

The further zoomorphic-physiognomic signs of simplicity and narrow-mindedness support the validity of comparison with the donkey. During his line of thought on forehead, Della Porta, discussing round, high and hunched forehead, refers to the image of donkey, in accordance with his sources. The big (donkey) ear is also an external sign of stupidity, but thanks to the warm and humid temperament, these types of men live long and possess excellent hearing. Thick lips, especially if the lower lip is protruding, are also the zoomorphic physiognomic signs of narrow-mindedness and weak judgement. As compared with 'the appropriate state', bulging eyes also refer to stupid, uneducated and hard-headed man:

Aristotle in his book about [the body parts of] *Animals* writes about bulging eyes in a disapproving fashion, and Galenos act accordingly. If we want to learn about the natural causes of this, they say that its cause is the big amount of humidity in the front chambers of the mind, which weakens man and refers to stupidity. Galenos talking about *Melancholys* says this originates from melancholic temperament and clumsiness of the soul, and it is also the cause of thick lips. According to Plinius, this is the exact reason for their short-sightedness: the more bulging the eye is, the farther it is from the mind, that is, from its origin and appropriate state. And if it had to be compared to an animal, Aristotle in his *Physiognomy* compares them to the donkeys, because they have excessively bulging eyes, so he deems these people having the mental capabilities and morals of a donkey. It is also Aristotle, who writing to Alexander, says that those whose eyes are similar to that of the donkey, are stupid and hard-headed. According to Polemon and Adamantius, not all bulging eyes are worthy of praise. Atheneus contends that people having so bulging eyes like that are of very bad nature.²²

²¹ Accessed August 27, 2022, <https://archive.org/details/dellafisonomiade00port/page/n5/mode/2up>.

²² Della Porta, *Fisonomia*, 319. Galenos speaks about melancholy in his work *Quod animi mores corporis temperamenta sequantur* (*The characteristics of the soul follow the temperament of the body*), which was very popular at the time of Della Porta. The work written to Alexander the Great attributed to Aristotle is *Secretum secretorum*. In its chapter on physiognomy a detailed description can be read on the eye.

The voice of a donkey, which is harsh, forceful, an ear-splitting roar without restraint, is a sign of stupidity.²³ The reader is not at all surprised, when, reading about the “shameful body parts”, finds that “the big tool of a man signifies a foolish and stupid man, who can be compared with the donkey, because among the animals, the donkey has a big penis.”²⁴ A detailed description of the donkey can also be read in Della Porta’s work, and here – as a summary of signs read elsewhere – stressing the disproportionate signs, which differ from the mean value, is remarkable.

The donkey has a big head, a big and fleshy mouth, a round forehead, big, bulging eyes; the lips are big and the upper hang over the lower, it howls in a very rough and different voice, its body is thin and ugly, its heart is big, that is why it is timid, its blood is black and thick, its gait is slow and lazy, it moves only if it is frequently hit; its sexual organ is long and disproportionately big. Regarding its habits, it is rather dirty and mean in its soul; however, it is also tame, nice and pleasant. If it meets somebody on the road, does not give way, collides with him, it is excessively lecherous; any kind of contemplation and activity is beyond it, lazy and bears all offences; it lives for a long time.²⁵

Regarding his external characteristics, the stupid man, who can also be identified with the donkey, has a meaty face, thick lips, ponderous way of speaking, straight neck and back, his body bends towards the left, furthermore, the outlook of a stupid fellow can unanimously be characterised with that of the donkey (and the goat).²⁶ And if the head, which is well bigger than the mean size, does not promise too much in the field of morals and soul, the people with small heads are not good, either, because – according to interpretation of the Aristotelian principle of the mean – nature provided them with a little mind and intelligence. Trying to find his way through the multitude of classical examples – beside the ones supplied by Polemon, Adamantio, (Pseudo)-Aristotle, Rhazes – Della Porta voices his own opinion as well. As we mentioned, this kind of handling the sources characterises Della Porta’s whole physiognomy, when he compares the statements of sources with each other, he emends the parts, which are – or which he thinks to be – corrupted, and at controversial parts he himself acts as an arbitrator. In connection with the small head, Della Porta discusses the analogy between the ostrich and the disproportionately small-headed man, because, as compared to its body, this animal has the smallest head. Because of this, “it is so stupid, that when hunters chase it, and it wants

²³ Cf. *ibid.*, 204.

²⁴ *Ibid.*, 259.

²⁵ *Ibid.*, 50.

²⁶ Cf. *ibid.*, 518.

to escape from them, it keeps its head in the bushes, and while keeping it there, it believes its enormous body is hidden, too."²⁷

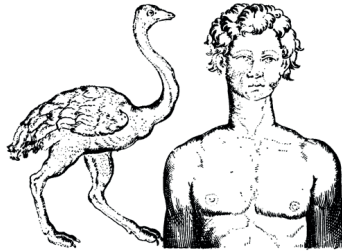


Fig. 3 Head of man and ostrich
(G.B. Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*– 1610)

Referring to “ostrich policy” is a current *topos*, and Della Porta supported its popularity, which is well-known from Aristophanes, the Bible, and other sources as well, with scholarly explanation. This time, as on many other occasions, he relies on Galenos, according to whom “the small head can be explained by the wrong development of the mind, therefore, the small head is always a bad sign.”²⁸ Referring to Avicenna, the explanation is further extended to moral perceptions: according to this, the small head lacks natural morals and virtues of the soul alike, therefore such a man is irresolute, easily irritated and indecisive in everything. And as a small vessel cannot contain a lot, it cannot be expected from a small head to contain a mind which is bigger than the size of the head: “therefore, the small head is necessarily bad.”²⁹ Apart from the size of the head, the long and thin neck characteristic of the ostrich is also a sign of stupidity, timidity and prolixity.³⁰ As far as the ostrich is concerned, it possesses a wide range of symbolism: in the *Iconologia* of Cesare Ripa, for instance, it appears as the symbol of justice, strictness and gluttony, exemplifying the polyvalence of zoomorphic symbolism.

It is obvious from the above (and naturally from the Aristotelian principle of the mean) that only the average big head, which is proportionate with the body, is praiseworthy. A head like this is compared by Della Porta to that of the lion, since as its form is described by Aristotle, it is a rather excellent animal as a result of its proportionate body and its other characteristics. In connection with the angular forehead, the lion analogy recurs:

²⁷ Ibid., 106–7.

²⁸ Ibid., 107.

²⁹ Ibid., 107.

³⁰ Cf. *ibid.*, 223.

such a forehead is evaluated again, together with the medium-sized face, according to the mean principle, which signifies generosity, cleverness, a sharp mind, eloquence and virtue according to the interpretation of several classical authors as well, who are so frequently quoted by Della Porta.

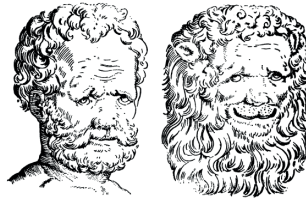


Fig. 4 The ideal head of the lion
(G.B. Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo* – 1610)

The physiognomic analyses in connection with the lion may lead to several interesting conclusions, because there is no other animal which is so often mentioned and to which so many, usually positive characteristics are attributed.³¹ The reception of topic signs enumerated by physiognomic reference books can be detected in works dealing with other subjects, too, based on specific physiognomic criteria. In Ripa, where one can find a full quarry of lion symbolism, it is a symbol of proud eagerness, ambition, mercifulness, moral strength; it is of hot temperament, and its vehemence and formidable character is also a result of those features. When discussing temperament, during the characterisation of choleric psyche Ripa quotes the figure of the lion as a zoomorphic example “to prove the force of nature and temper [...]. The lion is also known as generous and munificent as well as bountiful without falling into exaggeration.”³² In the entry on generosity one can read the detailed zoomorphic analysis of the lion and its characteristics. The lady symbolising generosity – beside whom the author positions the lion – “is of angular forehead and round nose, similarly to the lion as mentioned by Aristotle in Chapter 9 of his Physiognomy.”³³

³¹ For a brief history of the representation of the lion in ancient literature with bibliographical references, cf. Maria Fernanda Ferrini, Notes to the text of *Aristotele Fisiognomica* (Milano: Bompiani, 2007), 251–53.

³² Cesare Ripa, *Iconologia* (Padova: Pier Paolo Tozzi, 1625), 110.

³³ Ripa, *Iconologia*, 405. The 9th chapter mentioned by Ripa corresponds with 41 or 809b 14–37 reference in modern editions.

Pseudo-Aristotle could easily mean a base of reference for modern age followers of physiognomy, as he depicted the figure of the lion – and that of the man who can be compared to it – with really exceptional detail. Della Porta describing the lion almost quotes it word by word:

the size of the lion's head is average big, the angular forehead is slightly flattened in the middle [...] its yellowish eyes are not too round, and not too bulging either, its eyebrows are big, its nose is rather massive than tight or small, a bit round and firm; its upper jaw is not too protruding, proportionate with the lower one, its mouth is big, its lip is tight, so that the upper lip rests on the lower, and does not hang towards the corners of the mouth; its neck is big, but only average massive, and it only consists of one straight bone; it is covered by hair as long as its shoulder, the end of it is wavy; its chest is powerful, the shoulders are wide, its breast and back are quite strong; its bones are massive and firm, and they contain hardly any marrow; its colour is yellowish, it walks with slow, deliberate treads and at each step it moves its shoulders gently, its voice is deep. As to its inner characteristics: it is generous, longing for victory, strong, nice-looking, gentle and kind with those with whom it gets into connection.³⁴

The lion is the *par excellence* symbol of manhood as well: Della Porta mentions the lion as the zoomorphic symbol of braveness, pride, wildness, mercifulness and power 91 times in his *Della fisonomia dell'huomo*, and 10 times in *Della celeste fisonomia*.

Della Porta's reading of zoomorphic physiognomy portrays the visualised image of a series of moralities also analysed in *Nicomachean ethics*: each virtue and sin is complete with an animal figure fitting to it. This is not the place and opportunity to depict and compare with Aristotelean classification Della Porta's full repertory, which employs emphasis on each occasion with zoomorphic examples, and discusses the relation of the body as a moral symbol of the soul in forty-five chapters and several dozens of subchapters accompanying them. Still, it is interesting to describe the connections of *humanitas* and *animalitas* with a few zoomorphic examples in an ethical context and demonstrate the character of zoomorphism of *Fisonomia* and the way it is used throughout the work.

For instance, Chapter II of Book V analyses the different types of "badness" and "bad morality" in ten subchapters: after the discussion of the ugly faced and therefore bad/evil man and the figure of bad morality, the next subchapter, even in its title, depicts the zoomorphic image of the fraudulent man, who can be compared with the fox, wolf, snake and tiger. Della Porta also enumerates tale figures of Aesop, and with this, he emphasises the several-thousand-year-old literary tradition of moral symbols. This is fol-

³⁴ Della Porta, *Fisonomia*, 48. For the same description cf. Aristotle, *Fisiognomica*, 809b.

lowed by the description of the deceitful, which is comparable with the fox and the snake (moreover, with the Ethiopians and women). The characterisation of the false man is followed by the description of the thief, who is comparable with the wolf, the eagle, the sparrow-hawk, the raven and in general predator birds, then comes the malevolent man who can be compared with the ape, the fox, the snake and the Egyptian mongoose:

The hair of such a man is rare, his eyebrows are thick and meeting. His cheeks are finely drawn. His mouth is laughing. He talks through his nose. His neck is fragile and weak. His ribs are thin and weak. He is a hunchback. His bottoms are saggy, almost dried. His legs are long, walks with quick and short steps. His eyes are confused, his body staggers, he gasps for air. The corners of his eyes are fleshy. His pupils are small. The two eyes are placed far away from each other, they flicker, his vision is sharp and he is hollow-eyed. They may be small and dark, winking, dry, black or shining, or they close drily and are appropriately big. They may be shiny, clear, sullen, smiling and bright, too.³⁵

Features enumerated during the comparison with the ape (small, hollow eyes, small ears, flattened nose, small, hollow cheeks, humped back, emaciated bottom, short, withered fingers) refer to the dominance of malice, fraudulence, stealing, lechery, therefore in any case, bad morals. On the basis of our other readings, it is not surprising that he compares the outlook of the cunning man to that of the fox, the ape (and women). Finally, the chapter closes with the enumeration of the physiognomic signs of the worthless, the vicious, the ones susceptible to poisoning and murder.³⁶ The analogic semiosis of the rest of the moralities works in the same way, as each animal has its clearly defined, potentially cosmologic place for as much as it symbolises the structure and function of the universe and man within it.

Therefore, the zoomorphic examples are in the forefront in connection with almost all moralities. And if in a zoo-ethical context Aristotle is an irrefutable source, the issues of *humanitas* and *animalitas* themselves – characteristic of the Renaissance syncretic way of thinking – involve other philosophical trends, especially the hermeneutic-Platonic theories in the process of zoo-physiognomic cognizance. It is also extremely instructive from the viewpoint of the history of scholarship how Della Porta contaminates the theories of different authors, intellectual trends and eras on the relation of man and animals, creating his *own* zoo-physiognomy. His impact on the zoomorphic depiction of the taxonomy of characters was regarded for several centuries as an absolute source, and not only in the literature of physiognomy. And may we consider the innocent lamb, the flat-

³⁵ Della Porta, *Fisonomia*, 485–86.

³⁶ Cf. *ibid.*, 486–87.

tering or insidious cat, the arrogant peacock, the cowardly rabbit, the cunning fox, the wise owl, the slow snail, the roaring donkey, the strong bull, the sad turtle-dove, the dirty swine, the diligent bee, the faithful dog, the croaky crow, the puffed toad and the other animals with epithets, behind all the images we always see the equivalent human figure.

A MÁGYIÁS EZER PLUSZ EGY MESTER

VOIGT VILMOS

Világszerte ismert a mágiához tartozó írások, egész könyvek sora. Olykor más célú munkákat is összekapcsolnak a mágiával. A magyar művelődéstörténet a középkor és a reneszánsz korából számos ilyen utalást ismert. Mágikus iratok későbből is népszerűek voltak.

Azonban csak utalás formájában említene egy különös könyvet: „a „mágiás általában ezermester” címen. Ezt bűvészkönyvnek szokták tekinteni, sőt a maga nemében a legelső ilyen nyomtatott magyar kiadványnak. Ez a megnevezés azonban csak bizonyos mértékig pontos. Ennek oka az, hogy kevesen láthatták magát az eredeti könyvet.

Trattner Jan(os) Tam(ás) költséggel és betűivel jelent meg Pesten 1816-ban:

A' mágyiás ezermester, melyet Eckartshausenből, Philafelphiából és Wagner János Mihály írásaiból a társaságos víg mulatságnak s idő töltésnek okáért és a babonáság, kísértés, bűvölés, bájolás mesterségében vetett erős hitnek meggyengítése kedvéért egybeszedett és magyar nyelven kiadott

Czövek István. ... (164 lap, 8o méret).

A címlappal szemben két rézmetszet látható, ezek asztalra kitett kártyákat és társaságban szórakozó embereket ábrázolnak.

Czövek István a kor termékeny népszerűsítő írója volt, aki németből fordított műveket, a kornak megfelelően gyakran némileg módosítva azokat. A könyv rövidebb-hosszabb szövegeket ad, különösebb rendszer nélkül, beszámozva őket (263 részben).

Napjainkban maga a könyv ismertté válhatott 1973-ban, amikor a Tánacsics Könyvkiadó megjelentette 4,5 x 7 cm méretben, Somogyi Béla gondozásában, aki a minikönyvek kiadásában jelentős szereplő volt. A kötet végén lévő tájékoztatás szerint 2500 (!) példányban készült, ebből 100 példány számozva. A kötet elején 6 lapos magyar, német és angol előszó található, melyben a könyv egykori népszerűségét emelik ki. Magyarul bűvészkönyvnek, németül „Zauberbuch”-nak nevezi a kiadványt az előszó, de nem foglalkozik forrásaival és a művelődéstörténeti háttérrel sem.

Maga a könyv az egyes részekhez külön magyarázatot nem ad. Voltaképpen nem a közismert mágiáról szól, hanem szórakoztató mutatványokról. Egyébként – amint ez már a címlapból is kitűnik – széleskörű közönségnek, és nem szakszerű olvasóknak készült.

Sajátos tény, hogy a művelődéstörténeti kuriózumokban oly jártas Móra Ferenc pontosan beszámol e könyvről a „Társaságos víg mulatságok” című írásában, melynek címét

az eredeti mű címlapjáról vette.¹ Az író nyilván a szegedi Somogyi Könyvtár gazdag ritkaság-gyűjteményében jutott a kötethez. Elég pontosan idéz több témát, és a „mágia” nála is szórakoztató társasjáték és bűvészet. A maga korát néhány gúnyos megjegyzés érinti. Czövek könyvének forrásairól csak a címlap szereplőit említi és hatásáról ő sem ír. Vagy terjedelmi okokból, vagy sietős munka lévén Móra jó néhány frappáns iratot nem említ. Meglepő, hogy „mágia”-kutatóink nem fedezték fel ezt az élvezetes forrasszöveget.

Czövek István 1777-ben Alsóvadászon született. A sárospataki kálvinista kollégiumban tanult. Lelkésznek készült. A kollégiumban különféle feladatokat bízna rá. Lelkész, majd a losonci református iskola tanára. 1819-ben lemond állásáról és Pestre költözik, ahol ügyvédként dolgozik. Ekkor már ismert népszerűsítő szerző. 1828-ban Budán hunyt el, viszonylag fiatalon. Élete végén polgári joggyűjteményt állított össze. Érdekes történeteket 1816-tól jelentet meg: Napóleorról és az orosz háborúról publikál, majd a korabeli zsiványok történeteit gyűjtötte össze. Több kiadványban foglalkozott a Habsburgokkal. 1818-ban jelent meg „A valóságos világban sok történeteken keresztül ment Tátos, vagy fehér májú embereknek galériájok.” Ez is németből van fordítva.²

Ha átlapozzuk a „mágiás” könyvet, ebben egyszerű bűvészműtárványok találhatók. Ezen kívül a konyhai kémiát is gyakran bemutatja. De esik szó szép tünetenyekről (*phenomenon*), szerepel a szép álmok előidézése, a puskaapor készítésének receptje, különös értelemben használt szavak és betűk, a *perpetuum mobile* leírása, a kutyaugatás elhárítása, tetszhalottak felébresztése, hajfestés, titkosírás, régi írás láthatóvá tétele, számtani feladatok, vagy ezek tréfás változatai stb. Mindebből nyilvánvaló, hogy e könyv nem ezoterikus varázskönyv vagy rendszeres bűvészkönyv. Csak egy-egy példa nevezhető így. Ha azonban Czövek forrásait említjük, ennél érdekesebb képet találunk. A kor német majd osztrák tudományos-érdekes kiadványai külön és változatos összefüggéseket mutatnak.

A címlapon is forrásként feltüntetett első szerző a 18. század végén a misztikus vallásértelmezés egyik klasszikusa, Karl von Eckartshausen (1762–1803). Csak igen rövidre fogva életének bemutatását: a bajorországi Heinhausenben nevelődött, már gyermekként melankolikus és látnoki személyiség. Münchenben polgári jogot és filozófiát tanul, teológiai

¹ Ez a kis írás megjelent a *A fele sem tudomány* című tematikus kötetben (Budapest: Bibliotheka, 1948), majd 1960-ban a Szépirodalmi Kiadónál (a Móra Ferenc Művei sorozatban, a Móra-rokon Vészits Ferencné szerkesztésében). Innen vette át a Magyar Elektronikus Könyvtár, ahol ma is könnyen megtekinthető, hozzáférés: 2022.08.29, <https://mek.oszk.hu/05100/05188/05188.htm#40>.

² Külön foglalkoztam ezzel a könyvvel, amely azonban nem a „táltosról” szól. Voigt Vilmos, „A kétszáz évre elrejtett tátos,” in Czövek Judit és Szulovszky János, szerk., *Közvetítő: Tanulmányok Hoppál Mihály 75. születésnapjára* (Budapest: Magyar Vallástudományi Társaság, 2017), 63–70. A címlapon a szerző nevéként Rittgräff olvasható, ez azonban írói név, eredetileg Franz Gäffer. 1735–1852) bécsi irodalmár volt a szerző.

doktorátust ér el. A bajor választófejedelem udvari tanácsosa. A Bajor Tudományos Akadémián a történész Ferdinand von Sterzinger hatására a mágia felé fordul, több kísérletet együtt végeznek. Ezek a bűvészműtárgyak praktikus magyarázatát adják. Filantróp tevékenységet folytat. Fiatal korában rövid időre az illuminátus mozgalomhoz csatlakozik, majd ettől elfordulva misztikus, hermetikus nézeteket vall, az embernek az Istent megértésének lehetősége foglalkoztatja. Több fontos vallási művet ad ki, amelyek széleskörű hatást váltanak ki. *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur* (négy kötet, München, 1788–1792) – *Mystische Nächte* (1791) – *Die Wolke über dem Heiligtum* (1802): ezek a későbbi okkultizmus alapjaivá válnak. Feltűnő, milyen sok művét fordították magyarra, már 1783-tól kezdve 1821-ig, főleg református iskolák körében. Ezek imádságok és elmélkedések, de van köztük az eredeti vallást magyarázó színdarab is. Gondolatait az időközben igencsak megváltozott ezoterika is foglalkoztatja. Például *A felhő a szentély fölött* magyar fordítását 2015-ben a Rosicrucianum Egyesület jelentette meg. Mindez rangos okkultizmus és visszafelé akár John Dee „világlélek” felfogásától sem áll távol. Johann Georg Schröpfer lélek-kivetítése, majd az ugyancsak kétes hírű Aleister Crowley spiritizmusa is felhasználta e műveket.

Czövek mágia-könyvében mindebből semmi sincs. Nyilván Eckartshausen nevének népszerűsége miatt emlegetik a címlapon.

Ezt megerősíti, hogy 1819-ben Pesthen (!), a Trattner kiadónál megjelenik a *Geistreiche Gedanken, Meinungen and Schwärmereien. Aus den Eckartshauseens Schriften fertagen*, azaz egy válogatás Eckhartshausen vallási elmélkedéseiből.

A magyar *Ezermester* címlapján szereplő következő szó (*Philadelphia*) különböző módon érthető. Utalhat a korban meginduló ezoterikus és erőteljes vallási közösségekre, amelyek majd a mai pünkösdista egyház előzményeinek tekinthetők. De az is lehetséges, hogy ez egy bűvész megnevezése, és még egyszerűbb magyarázat az, hogy a mutatványos művészi neve, ami a mutatványok hihetőségét sugallja.

A következő név Wagner János Mihály (Johann Michael Wagner), valódi személynév. 1799-ben az ő neve szerepel egy könyvben: *Neuestes Zauberkabinet – Eine Auswahl der besten unterhaltenden magischen Karten-Rechnungs- und ökonomischen Kunststücke zum angenehmen Zeitvertrieb, in Gesellschaften zur Niedergang des Glaubens an Zaubereyen und zum Nutzen für Hausväter und Künstler* (Wien, A. Doll, 6 + 242 lap, 17 cm.), amelynek címlapja Wagneren kívül a Sasram Richard Ellison nevet is feltünteti. Rögtön feltűnik, hogy ez a cím pontos megfelelője a magyar mágiás ezermesternek, sőt annál teljesebb is. Már a német kiadványban is a varázslás megcáfolása a mű egyik feladata. A másik bizonyos társasjátékok bemutatása, különböző nem-játék kártyák felhasználásával.

Valószínű, hogy Czövek nem is az 1799-es kiadást, hanem valamely későbbi utánnomást használta.

További adataink is vannak a kor bűvészkedés-elméletéről. 1816-ban a pesti Joseph Müller kiadó jelentetett meg egy szórakoztató társasjáték-válogatást: *Der magische Tausendkünstler – oder neue Gaukeltasche enthaltend eine leichtfassliche Belehrung 201 neue magische, optische und chemische Karten und andere Zauber- und Kunststücke auf die kürzeste Art zu erlernen, und zum angenehmen Zeitvertrieb in munteren Gesellschaften ausführen zu können von Eckartshausen und Philadelphia. Nebst einem Anhang von 129 meistens noch ganz neuer Rätseln* (141 lap + 14 tábla).

Nyilvánvaló, hogy a cím a forrása Czövek munkájának. Innen származik továbbá az „Ezermester” megnevezés. Ez az összetett magyar szó ugyan korábban is előfordul, ám éppen a 19. század első harmadában közismert és elválaszthatatlan a német *Tausendkünstlerszótól*, amely „bűvész, szemfényvesztő” értelemben használatos. Igen találó, hogy sok-sok trükköt mutat be az „ezermester”. Feltűnő, hogy – noha két különböző nyomdában – 1815-ban Pesten két azonos népszerű társasjáték-könyv jelenik meg. A német könyv viszont nem utal Wagner személyére.

Hogy az ilyen kiadvány jó üzlet lehet, könnyen bizonyíthatjuk. Már két évvel később Müller új könyvet jelentet meg, amely a korábbi kiadvány továbbfejlesztése. *Der Millionenkünstler mit neuer Gaukeltasche, enthält: Eine fassliche Belehrung die interessantesten magischen, chemischen, Karten- und andere Zauber und andere Kunststücke auf die die kürzeste Art zu erlernen und zum angenehmen Zeitvertrieb in Gesellschaften ausführen zu könnenn. Nach Halle, Eckartshausen und Pinotti. Nebst hundert launigen Rätseln, Charaden und Logogryphen aus der Reisetäsche des Thadäus Kurzweil.* Új elem a nyelvi játékok és a száz rejtvény közlése, az új részek miatt a kiadvány terjedelme megnő (219 lap). Megszokott, hogy forrásként több nevezetes bűvészt említ.

Még ez után is van érdeklődés ilyen kiadványok iránt. Kassán 1836-ban jelenik meg egy önálló összeállítású, tizenkettedrét könyvecske, 119 lapon. *Takarki. A bűbajos ezermester. Varázslatok, vagy Bosco, Philadelphia, Petorelli, Comte és mások jelesebb szemfényvesztési darabja 143 mutatványban.* Jól látszik, hogy ez is a korábbi kiadványok folytatása. A „szemfényvesztő” szerző nyilván a mutatványos bűvészneve, esetleg a felfordított kártyalapokra utal. Időközben azonban már nem a társaságok felvidítése a cél, hanem bűvészmutatványokat tesznek közzé. Ezzel egyszerre az Eckartshausen-kiadványok hatása már más vágányon fut.

Nem folytatom a magyarországi bűvészkönyvek történeti áttekintését. A bemutatott könyvekben a „mágia” már hamis hitet, sőt akár csalást is jelent. A „varázsszínpad” (*Zau-*

berkabinet) a 18. század végén a bécsi szórakoztatás közismert színtere volt, és a színjátékoktól a bábjátékokig igen sokféle formát öltött, Mozart operájától a cirkuszi állatokig.

Czöveknél a „bűbájos” megnevezés mára mutatóváltásokra is vonatkozik. Ám régebbi értelmezését is megtaláljuk. A 200. példa (a 121. lapon), „a mágiás vagy bűbájos levél” ugyan utal az írás kialakulására, ám voltaképpen a láthatatlan írás készítésének kémiai módját mutatja be. A 175. példa (a 90. lapon kezdve, a 105. lapig), „A tetszhalott mester-séges feltámasztása a házban vagy a temető kertben” – valóságos önálló leírás. Ebben a halottakról, a bűvölő, halott-támasztó mágusról esik szó, és az egészet „tündéres feltámasztásként” mutatja be.

Ez a rész nemcsak terjedelmében, hanem célkitűzésében is eltér a könyv többi példájától. A magyar „mágiaelmélet” területén is társtalan munka. Ezért is érdemes az egész szöveget idézni. Czövek először a halottnak (tetszhalott) és a halottak lelkének a leírását adja. Majd leírja, milyen előkészületeket kell tenni a halottidézés előtt. A három szobában zajló idézés félelmetes környezetet varázsol elénk. Egyre inkább kiderül, hogy a varázslatos cselekvések voltaképpen bűvészműtárgyak. A második részben a temetői halottidézést mutatja be: sötét éjfélikor bagolyhuhogás, a templomtoronyban süvítő szél ijeszti a résztvevőket. Itt is kiderül, hogy az „ezermester” bűvészműtárgyat ad elő, és fokozottan ügyel arra, hogy ne vegyék észre a mutatóváltásokba beépített csalást.

A *mágus (bűvölő, halott-támasztó)* három érdeklődőnek mutatja meg a *tündéres* jeleneteket, ahol a tündér maga a megjelenő lélek. Végül azt állítja, hogy asszonyokat és gyermekeket ne ijesztgessenek ily módon. Könyvének más példájában használja a „tréfa” megnevezést, amely nyilvánvaló becsapás. A halott feltámasztását nem minősíti ennek.

Az idézendő szöveg összetett jelenség. A cselekedetek és a megteremtett környezet a kortársak között bizonyára többük számára hihető volt. Ez a kor például a szabadkőműves szertartásokat komolyan vette, és noha Czövek mutatóváltásokat ad elő, az érdeklődésre ő is számított.

Szőnyi György életművében a mágia és halottidézés sokszor fordul elő. Ám a „mágiás ezermester” még ehhez képest is új adat. Érdemes eggyel több mágiás cselekvésként számontartani Czövek mágiáját. Igaz ugyan, a kötetben a tálban rőfögő sült malac mutatóváltását is megtaláljuk, nemcsak az ezoterikumot vagy a valláselméletet. Az egész könyv bűvészfogásokat tartalmaz és maga a szöveg mondja, hogy az ilyen „tréfát” nem kell komolyan venni. A halott feltámasztása sem valóság, ám a ceremónia mögött még ott van a halottidéző mágia.

FÜGGELÉK: HALOTTAK MESTERSÉGES FELTÁMASZTÁSA

A' Mágyiás ezermeister, 175. „Az úgy tetsző halottak mesterséges feltámasztása a' temető kertben, vagy Mágyiás előhívása a' lelkeknek a' szabad levegőben.” 90.

https://mandadb.hu/dokumentum/809240/Czvek_IstvnA_mgyis_ezermeister.pdf

THE ALLEGORICAL MISTRESS: VISIONARY LITERATURE AS A CROSS-CONFESSIONAL GENRE IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN SPAIN

CARSTEN L. WILKE

HOW TO MAKE VISIONS WITH WORDS

The intersection of literary and visual studies is among the most attractive and most timely topics that György Szönyi has explored in his scholarly work. His research on the emblematic way of seeing has shown us an approach to cultural creation in which textual and iconic media intersect and permeate one another.¹ One striking observation that results from Szönyi's research on multimediality is the transformative effect that it exerts on cultural boundaries. Emblematic seeing and reading redefine the point where an author's individuality becomes immersed in a transhistorical or even transhuman order of symbols and meanings. Fluidity also affects the boundaries between elitist, even secretive contexts of communication and the reception of such esotericism in popular fashions and far-flung vulgarizations. Visual studies are finally inviting us to rethink acts of switching between secular and religious registers, the transcultural interference between the various religious traditions, and the way in which exclusivist and culturally well-located traditions – such as Kabbalah – came to be treated as universally applicable codes. The present article will carry out a visual reading of a premodern text and follow its impact on the design of Jewish-Christian difference.

In the study of religions, visionary phenomena should not be misread as paranormal accounts; instead, they appear as a conventional device wherever ancient and medieval literatures express messages in iconic form.² Most studies of visions define and classify them by their otherworldly theological objects (which is not particularly satisfactory from

¹ See especially György Szönyi, "Pictura & Scriptura: New and Old Approaches to Image–Word Relations," *Symbolism* 8 (2008): 141–61; and "Political Iconography and the Emblematic Way of Seeing," in Colum Hourihane, ed., *The Routledge Companion to Medieval Iconography* (London: Routledge, 2017), 295–310. The present text is based on a lecture delivered at the workshop "From Humanities to Social Sciences: Visionary Experience in Cross-Disciplinary Perspective," which was held at the CEU Center for Religious Studies, Budapest, on July 5, 2017.

² Nancy van Deusen, ed., *Dreams and Visions: An Interdisciplinary Enquiry* (Leiden: Brill, 2010).

an analytical point of view),³ while ancient historians have come to explore their political functions.⁴ It is no less important, in my view, to consider the vision as a rhetorical device. Through the manipulation of linguistic signs, an author may generate visions and a reader may replicate them. This technique of collapsing visionary into scriptural activity is at the core of one of the foundational texts of modern poetry, the two "Letters of the Seer" (*Lettres du voyant*) that Arthur Rimbaud wrote during the French revolutionary events of May 1871 to his friends. He defined poetry as an exercise in inventing a universal language by inducing visions through a disorder of the senses: "The poet transforms himself into a seer by an extensive, vast and systematic disorganization of his entire sense perception" (*"Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens"*).

Rimbaud keeps his promise. His sonnet on the color of the vowels is the most striking expression of this synesthetic evocation of visionary realities inherent in the texture of poetic language. In other poems, he produces visions artificially by textual intoxication, using a simple recipe: string together several sentences that all begin with the formula "I saw", and your reader will fall into rapture and ecstasy at least after the fifth turnaround. In the famous long poem "The Drunken Boat" of September 1871, a vision is produced by the succession of alexandrine quatrains starting repeatedly with "I have seen" (*j'ai vu* in French) and similar expressions, including "I have touched", which treat the envisioned world alternatively as an imagination and as a reality.⁵

A recurrent paratactic structure, translating a haunting sensorial memory into literary form, is thus a performative marker of the visionary narrative. This magical inebriation formula never fails, and the reason for its effectiveness has something to do with Judeo-Christian cultural memory. In the biblical Book of Ezekiel, the model of all visionary literature, five sentences that start with "I saw" (*wa'er'eh* in Hebrew) powerfully structure the heavenly throne vision of the first chapter. Eight similar cases occur in chapters 8 to 10. The syntactically induced vision does not need to have an otherworldly object for the

³ Howard R. Patch, *The Other World, According to Descriptions in Medieval Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1950); Colum Hourihane, ed., *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History* (Princeton, NJ: Princeton University in association with Penn State University Press, 2010).

⁴ Gregor Weber, *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000); Juliette Harrisson, *Dreams and Dreaming in the Roman Empire: Cultural Memory and Imagination* (London: Bloomsbury, 2013).

⁵ Arthur Rimbaud, *The Drunken Boat: Selected Writings*, trans. Mark Polizzotti (New York: New York Review of Books, 2022).

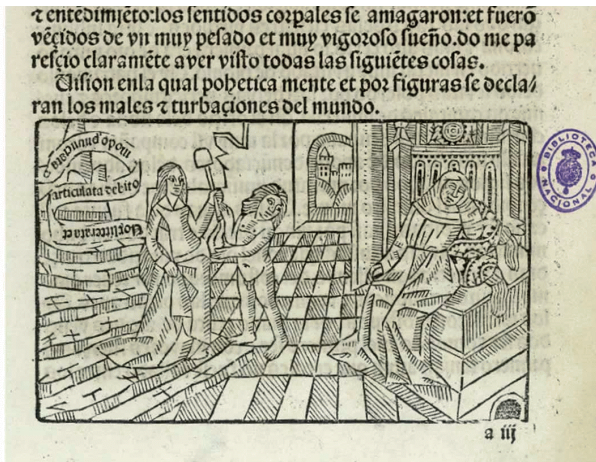
recipe to function. The Book of Ecclesiastes delivers in its fourth chapter a profane version of the vision trope, as it insistently repeats the phrase "I saw" while enumerating miserable events of human life. In the New Testament Book of Revelation, chapters 19 to 21, the prophet successively builds 10 phrases that start with "I saw" (*eidon* in Greek), with it all being sealed in verse 22:8 with the conclusion, where the grammatical "I" reunites with the physical subject: "I, John, am the one who heard and saw these things. And when I had heard and seen them, I fell down to worship at the feet of the angel."

Revelation and "The Drunken Boat" are proof of a paradoxical encounter between the visionary avant-garde and popular cultural consumption. Visions are not a privilege that nuns and hermits experience in their cells at cosmic moments: all 100 lines of "The Drunken Boat" are now inscribed on a wall at Rue Férou No. 4, near the restaurant where 17-year-old Rimbaud first recited them. The author's textual-sensorial technique is ready for mass consumption. A contemporary poet, who possesses an unrivalled capacity to mix highbrow literature with pop culture – I am speaking of Bob Dylan – crams "I saw" seven times into the second verse of "A Hard Rain's a-Gonna Fall", a song that he wrote in summer 1962 amid student protests against the nuclear arms race. From the staccato of the subjective "I saw", Dylan's chain of surrealistic apocalyptic metaphors finally switches to the objective chorus "and it's", concluding his prophetic vision by the prompt application of Ezekiel's trick.

THE VISIONS OF ALFONSO DE LA TORRE

These remarks on the literary simulation of visionary experience neatly fit one of the most successful works of popular science in the medieval Hispanic world, the *Delightful Vision* (*Visión delectable*), written around 1440 by one Alfonso de la Torre, *bachiller* of arts. The author's personality is shrouded in mystery. According to a hypothetical biography, he hailed from the diocese of Burgos, studied theology in Salamanca, but left Castile at some moment during the authoritarian rule of Prime Minister Don Alvaro de Luna. On foreign soil, he became the confidant and protégé of Lord John of Beaumont (1419–1487), Prior of the Hospitaller order of St. John of Jerusalem in the Kingdom of Navarre, who commanded from him a work for the education of the crown prince, Charles of Viana (1421–1461). From this fact, one may presume that De la Torre settled at the Navarrese royal court in Olite, at the Aragonese court in Zaragoza, in the Kingdom of Naples, or successively in all three places.

His book addresses a lay elite that preferred to use the Romance vernacular even for purposes of scientific discourse.⁶ Surveying the disciplines and fields of knowledge in 58 chapters, the treatise presents itself as a dream that the author experienced while being fast asleep during one night⁷ – the sleeping visionary is visualized on a woodcut that accompanies the Toulouse incunabulum of 1489. In the first chapter, the dreamer develops “a vision that explains the evils and perturbations of the world poetically and by help of figures.” In the manner of “The Drunken Boat” and “A Hard Rain’s a-Gonna Fall”, the framework narrative combines a vision with an allegory and an imaginary travel account.⁸ The journey leads the narrator from lowlands covered in darkness and fog, which symbolize the rule of Opinion, through a steep path to the mountain where Truth resides. Ezekiel’s visionary rhetoric is abundantly pumped into the first chapter, where no less than 15 sentences starting with “I saw” (*vi* in Castilian) describe the miseries of knowledge, science, and universities at the author’s time. It is all wrapped up in the fifteenth “I saw”:



Alfonso de la Torre, *Comienza el tratado llamado vision deleytable de la filosofia*, Toulouse: Juan Parix of Heidelberg and Enrique Clebat, 1489.



Los Sueños de Don Francisco de Quevedo y La Vida del gran Tacaño enriquecida con lindas estampas, c. 1700.

Fig. 1 The Writer’s Dream Vision (1, 2)

⁶ On medieval genres of popular philosophy, see Marieke Abram, Steven Harvey, and Lukas Muehlethaler, eds., *The Popularization of Philosophy in Medieval Islam, Judaism, and Christianity* (Turnhout: Brepols, 2022).

⁷ Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, ed. Jorge García López, 2 vols. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991), 1:103.

⁸ Concepción Salinas Espinosa, “La *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre y el viaje alegórico,” in María Isabel Toro Pascua, ed., *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994), 911.

I saw the universal abomination of the world because science, which was once revered by all nations as a saintly thing and a divine oracle, had degraded into viciousness and become the origin of scandalous abuses and monstrous examples, worse than in any other time. Suddenly it seemed to me, when I had seen these abominations, as if one had lifted me up to the slope of a towering mountain, whose summit seemed to reach the lunar sphere and merge with it.⁹

A page that follows from here in the manuscripts was dropped from the Burgos edition of 1485, on which all premodern editions are based.¹⁰ The dream narrator hears a heavenly voice calling him to flee from Babylon: in the style of fifteenth-century Christian homiletics, this biblical order is telling the author to overcome spiritual confusion.¹¹ The manuscript version then describes how an infant boy, Understanding, encounters Natural Genius and becomes motivated by him to set off on a search for knowledge. On their adventurous journey, the two wanderers must first break the chains of their previous misguided beliefs; they must even kill a monster that blocks their way, before they can enter the foggy mountain region, where a foreign and incomprehensible language is spoken.

At this moment, Understanding's training starts. The common text of the manuscript and print versions completes the "I saw" series: "There, I saw a very honest young lady, who held in her right hand a speech scroll inscribed with Latin letters." The boy now studies Latin with this woman teacher, an allegory for Grammar. The latter is both a young virgin and a fertility idol, and she nourishes the boy with sweet milk from her breasts while disciplining him with a swatter that she wields in her left hand.¹² In a learning procedure that is, in the words of Emily Francomano, "highly physical and charged with sensorial information",¹³ the new adept is dispatched to other mountain towns, each of them under the control of a "landlady"¹⁴ who stands for one of the Seven Liberal Arts. The allegorical women give introductory presentations of the sciences that

⁹ De la Torre, *Visión deleytable*, 1:104–5.

¹⁰ *Ibid.*, 1:105 (line 44) to 107 (line 22), which is missing from the Burgos edition, fol. A2r, onwards.

¹¹ The biblical sources (Isa 48:20; Jer 50:8, 28, 51:6; Rev 18:4) were reinterpreted allegorically, for example, by the French theologian Nicolas Poillevillain, also known as Nicolas de Clamanges (c.1363–1437); see Christopher M. Bellitto, *Nicolas de Clamanges: Spirituality, Personal Reform, and Pastoral Renewal on the Eve of the Reformation* (Washington, DC: Catholic University of America Press, 2001), 78.

¹² De la Torre, *Visión deleytable*, 1:107–8.

¹³ Emily C. Francomano, *Wisdom and Her Lovers in Medieval and Early Modern Hispanic Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 49–53.

¹⁴ De la Torre, *Visión deleytable*, 1:116, "señora de aquella tierra."

they represent, outlining the *trivium* and *quadrivium* as they were commonly taught at medieval university arts faculties. Having visited five hostesses, the wanderers proceed to the “early paradise” ruled by a cheerful girl, Music.¹⁵ In the allegorical architecture of each mansion, Understanding sees the principles and founders of each town “orderly painted” on elaborate frescoes.¹⁶ These imaginary artworks may reflect the late medieval style of town hall paintings showing founder figures and political allegories.¹⁷

Understanding and Natural Genius finally arrive at the gate of the castle where Lady Truth reigns over the highlands of the sciences. Forming a board with her councilors Reason, Wisdom, and Nature, Queen Truth presides over an all-female “college of the heroic intellectual and moral virtues.” The ladies do not receive the wanderer easily, but submit him to a complicated admission procedure, in which the damsel Astrology serves as gatekeeper and go-between. The queen “would take counsel with the other sisters on whether this man should be allowed to enter. She ordered the damsel to return and retain him until he would be given a response.”¹⁸ Reason is sent to interrogate the visitor at the gate, until finally inviting him in. His hostesses lead him to their garden for a long conversation on physical and metaphysical matters, which continues in the houses of Wisdom, Nature, and Reason. Instead of wall paintings, the tour includes a performance of fantastic imaging technologies: Wisdom’s gems radiate portraits of moral philosophers, and Nature’s mirror screens a comprehensive overview of physics in a visionary orgy composed of no less than 154 “he saw” (*video*) clauses. At a later stage of the conversation, Reason orders the four virtues to expose practical philosophy to Understanding; she then gives him a précis of politics partly in her own words and partly through a new look into Truth’s mirror, where Christian theology is likewise revealed in visionary form until the marvelous mirror, reaching the limits of human knowledge, turns black. Truth and Reason detail the final cause of human life – the vision of the Divine Glory – to Understanding, which praises the successful end of his journey and decides to move in with his hostesses.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, 1:135.

¹⁶ *Ibid.*, 1:114 (Grammar); see also 123 (Logic), 127 (Rhetoric), 131 (Arithmetic), 134 (Geometry), and 136 (Music).

¹⁷ I am referring, in particular, to the frescoes in the Palazzo Pubblico, Siena (1338–1339, Ambrogio Lorenzetti) and to those in the Palazzo della Ragione, Padua (1425–1440, Nicolò Miretto and Stefano da Ferrara).

¹⁸ De la Torre, *Visión delectable*, 1:137–38.

¹⁹ *Ibid.*, 1:137 (Truth’s gate), 147 (Truth’s garden), 150 (Wisdom’s house and gems), 211 (Nature’s house), 236 (Nature’s mirror of physics), 245 (Nature’s garden), 249 (Reason’s house and garden), 294 (the

This narrative framework is not of Alfonso de la Torre's invention. In fact, he copies it from the didactic poem "Anticlaudianus" written by Alain de Lille in 1182–1183.²⁰ In De Lille's plot, the allegories of virtues and arts form a family of sisters in the house of Nature, which is depicted as a *locus amoenissimus* on a high mountain. The "new man" whom they have trained takes a carriage to the heavens, where the allegory of Theology and the Holy Virgin await his visit.²¹ Alfonso de la Torre's imitation manifestly performs a secular turn, since Nature's homestead is the goal rather than the start of the journey. Moreover, the feminized allegorical *personae* use a courtly outfit and ritual. Whereas the late antique heroine in Martianus Capella's didactic fable *On the Marriage of Philology and Mercury* is a middle-class matron with seven household slaves, Alain de Lille organizes the sciences as a prosperous nunnery, and De la Torre was possibly under the sway of more recent works such as the *Romance of the Rose* and the *City of Ladies* by Christine de Pizan, where female allegorical figures build sophisticated political congregations and hierarchies. De Pizan invents her city as an all-female community, whereas the *Delightful Vision* allows a male intruder to enter the women's realm after undergoing severe examinations. The text underscores the physical prettiness and attractive attire of Understanding's nannies and tutors, who teach him yet do not allow him any pretention to heterosexual favors. On the contrary, they aggressively invade his person. Before they admit him to their teaching, they order him to "please strip off these sordid, misshapen,



Fig. 2 The city of ladies (1, 2)

four virtues), 313 (Reason's discourse on politics), 323 (Truth's mirror of politics), 329 (Truth's mirror of theology), 331 (Reason's ultimate teaching), 348 (Understanding's decision to stay).

²⁰ James P. Wickersham Crawford, "The Seven Liberal Arts in the *Visión Delectable* of Alonso de la Torre," *Romanic Review* 4 (1913): 58–75; Gabriel González, "La *Visión delectable* de Alfonso de la Torre: Teoría de las artes liberales," *Cuadernos de ALDEEU* 4 (1988): 31–46.

²¹ Alain de Lille, "Anticlaudianus," *Patrologia latina* 210 (1855): col. 485–576; see col. 489–90 (*Domus Naturae*) and col. 524–30 (*Sphaerae Coeli*).

and outdated clothes, which are the manifold and diverse opinions";²² and indeed a woodcut in the Toulouse incunabulum shows the student standing humbly naked in front of his long-skirted mistress.

FIFTEENTH-CENTURY THOUGHT IN CONTEXT

To a reader of our time, the *Delightful Vision* may resemble Professor Snàporaz's painful reeducation by a feminist collective in Federico Fellini's 1979 movie *The City of Women*. To a medieval reader, however, the story must have conveyed a sense of liberation. Dream, vision, and female teaching provide a shortcut to knowledge, which is no more dependent on guidance by a university or church. De la Torre's eclectic concept of truth also claims to be located beyond confessional divisions, as Understanding affirms in the most frequently quoted sentence of the *Delightful Vision*: "I would very much like to be free from all sorts of imaginary opinions, and the truth said by a Christian will not move me more than that of a Jew or a Muslim or a Pagan, if all of them are truths."²³

The author followed this principle to the letter. A paramount De la Torre scholar, Luis M. Girón Negrón, summarizes extensive source research when he writes:

Disparate sources from the Greek, Islamic, Jewish, and Christian philosophical traditions are interwoven in De la Torre's exposition of his religious *Weltanschauung*. He learns logic from al-Ghazzali. His liberal arts curriculum is mostly drawn from St. Isidore. His philosophical ethics are from Aristotle, with a smattering of Aquinas and pseudo-Senecan materials. To prove the soul's immortality he resorts to Albertus Magnus. His philosophical theology follows Maimonides' *Guide* and references to Jewish Kabbalistic magic are discernible throughout.²⁴

In two classical articles from the early twentieth century, J. P. Wickersham Crawford detected the poem of Alain de Lille and Moses Maimonides's *Guide of the Perplexed* as De la Torre's most important sources,²⁵ two exactly contemporary texts from the 1180s

²² De la Torre, *Visión delectable*, 1:138–39, see likewise 116–17.

²³ *Ibid.*, 1:146.

²⁴ Luis M. Girón Negrón, *Alfonso de la Torre's Visión Delectable: Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in Fifteenth Century Spain* (Leiden: Brill, 2001), xiii; Girón Negrón, "If There Were God: The Problem of Unbelief in the *Visión Delectable*," in Kevin Ingram, ed., *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond: Volume One* (Leiden, Brill: 2009), 85.

²⁵ James P. Wickersham Crawford, "The *Visión delectable* of Alonso de la Torre and Maimonides's *Guide of the Perplexed*," *Publications of the Modern Language Association of America* 28, no. 2 (1913): 188–212.

that preceded Alfonso de la Torre by a quarter millennium. Ernst Robert Curtius pinpointed the *bachiller's* curiously untimely inspirations, which he attributed to the marginality of Spanish thought in comparison to the European mainstream: "An author who writes in 1440 and is published in 1480 can find readers in Spain (indeed on down into the seventeenth century), although he practically ignores all that European literature, science, and philosophy have produced since 1200."²⁶ This judgment has infuriated Hispanists, who have spent much effort to detect reflections of Thomism and Scotism in De la Torre's philosophy.²⁷

"Muysén de Egipto" is indeed the most recent name that appears on De la Torre's panorama of wise men,²⁸ but in his ideological convictions the author is doubtlessly a child of his time. The *Delightful Vision* defends astrology as the link between natural science and metaphysics; the author maintains that there are eternal logical and natural causes over which God has no power; he praises the "godly man" who rejects tradition, opinion, and custom in favor of reason; and he defines human perfection as the cognitive "conjunction" with the divine intellect. In his system, theology is part of political science, since it provides the religious unity that is important for government. The author is not prolific about Christian doctrine, which he has condensed into a single chapter at the end. In sum, the book represents a late medieval philosophical trend that since Ernest Renan has commonly been called "Averroism." Although Averroism faithfully reflects the distance that the Arab philosopher Ibn Rushd took with religious notions of creation, providence, the soul's immortality, and salvific faith, the late medieval revival of his thought was limited to Latin Christianity, where it was particularly influential in popular science and among the Jews.²⁹

²⁶ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013), 543.

²⁷ Simina Farcasiu, "Social Purpose and Scholastic Method: The *Visión delectable* of Alfonso de la Torre," in Isaac Benabu, ed., *Circa 1492: Proceedings of the Jerusalem Colloquium "Litterae Judaearum in Terra Hispanica"* (Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1992), 79–97; Esther Gómez Sierra, "Una visión de la *Visión delectable*," in Aires A. Nascimento and Cristina Almeida Ribeiro, eds., *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, 3 vols. (Lisbon: Cosmos, 1993), 2:357–60.

²⁸ De la Torre, *Visión delectable*, 1:150.

²⁹ Rafael Ramón Guerrero, "La transmisión a Europa de Averroes," in Jorge Manuel Ayala Martínez, ed., *Averroes y los averroísmos* (Zaragoza: Sociedad de Filosofía Medieval, 1999), 103–28; Ahmed Chahlane, "Averroes, Maimónides, y la crisis en la comunidad judía medieval," *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 22 (2005): 111–23; Basem Mahmud, "El averroísmo hebraico en los reinos cristianos desde el exilio hasta la expulsión del reino de Francia," *Revista Española de Filosofía Medieval* 23 (2016): 187–201.

Ever since the *Guide of the Perplexed* was detected as the *Delightful Vision's* main source, much ink has been spilled over the *bachelier's* religious background.³⁰ Marcel Bataillon and Américo Castro first explained his Maimonidean readings with the idea that he may have been a *converso*,³¹ a descendant of those Spanish Jews who were baptized *en masse* in 1391 and 1411–1413; this hypothesis was uncritically turned into a fact by many modern scholars. There is, in reality, no source about De la Torre's lineage, and the idea that Maimonides, inasmuch as he was a Jewish author, can only have appealed to Jewish readers is based on an extremely schematic view of religious difference. I.S. Révah already protested the inverted racism inherent in Castro's idea that Alfonso de la Torre, given his philosophical preferences, must have been a *converso* who popularized his group's critical mentality among Old Christians. This reasoning, Révah argues, is self-defeating, since it "absolutely invalidates the relation of dependence that one wants to establish between literary work and racial lineage."³²

As Girón Negrón admits, scholars now find themselves in a pickle, so to speak, on the issue of De la Torre's heritage. On the one hand, he is convinced that the *Delightful Vision*, with its "preference of Jewish over Christian natural philosophy", cannot have been authored by anyone but a *converso*; on the other hand, such reasoning, if explicitly formulated, would obviously lead to a "methodologically unsound", "essentialist", and "unwarranted reification of Jewish (and *converso*) religious sensibilities."³³ Recent publications, especially those of Michelle M. Hamilton, have nonetheless indulged this essentialist fallacy and combined it with a romantic idealization of Muslim Spain. Maimonides, even though he fled the religious persecution he faced in al-Andalus, is turned into the epitome of that society's alleged virtues; and De la Torre's act of quoting him in an Averroistic key, which might tell us something about intellectual curiosities in fifteenth-century Navarre, is on the contrary attributed to a Jewish atavism by which "Andalusi intellectual openness survived in Iberian fiction."³⁴ In a 2020 article on the framework

³⁰ Girón Negrón, *Alfonso de la Torre*, 19–22.

³¹ Marcel Bataillon, "La *Vision délicieuse* du bachelier Alonso de la Torre," *Annuaire du Collège de France* 51 (1951): 258–62; Américo Castro, *La realidad histórica de España* (Mexico City: Editorial Porrúa, 1954), 549–51.

³² I. S. Révah, *Leçon inaugurale faite le jeudi 8 décembre 1966, Collège de France, Chaire de langues et littératures de la péninsule ibérique et de l'Amérique latine* (Paris: Collège de France, 1967), 24.

³³ Girón Negrón, *Alfonso de la Torre*, 22.

³⁴ Michelle M. Hamilton, "Medieval Iberian Cultures in Contact: Iberian Cultural Production as Translation and Adaptation," in Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale, and Manuel Delgado, eds., *The Routledge Companion to Iberian Studies* (London: Routledge, 2017), 57–8.

narrative of the allegorical vision, Hamilton keeps quiet about the *Delightful Vision's* borrowings from Alain de Lille but proclaims that the work expands "the earlier initiatory tale type of the Islamic and Jewish traditions."³⁵

While Maimonides is all about allegory, there are no female epistemological personifications;³⁶ and the predominance of this Latin tradition in Alfonso de la Torre seems to indicate that the latter's Maimonideanism was not part of a ghetto philosophy. The widespread tendency to assign the *Delightful Vision* to a niche of "*converso* literature"³⁷ stands in flagrant conflict with the only detail that we know for certain about the work's context. As the author points out at the end of his treatise, he wrote it at the behest of his lord, John of Beaumont, with whom he had held an intense personal conversation on philosophical topics. John of Beaumont had once asked him about man's final cause, and De la Torre responded by way of his current manuscript, which he intended to be so confidential that he did not want it to "come into a third hand."³⁸ According to a preliminary remark that can be found in some copies, a reference codex was kept and treasured at the royal court of Aragon.³⁹

Surprising as it may seem, Jews as well as New and Old Christians jointly cherished Maimonidean philosophy during the earlier part of the fifteenth century. Gómez Suárez de Figueroa, Lord of Feria, Zafra, and La Parra, sponsored a Spanish translation of the *Guide of the Perplexed* by one Pedro de Toledo, which is preserved in one manuscript.⁴⁰ Its editor, José Antonio Fernández López, considers that the Maimonides revival was not necessarily a subversive act of Judaizing: Christians read the Jewish philosopher from Cor-

³⁵ Michelle M. Hamilton, "El entendimiento con el qual me conoscan": Intellectual Mysticism in the *Visión Delectable*, *Religions* 11, no. 5 (2020): 2–3.

³⁶ Francomano, *Wisdom and Her Lovers*, 51, 138.

³⁷ Michelle M. Hamilton, *Beyond Faith: Belief, Morality, and Memory in a Fifteenth-Century Judeo-Iberian Manuscript* (Leiden: Brill, 2014), xxxiii–xxxv, 135.

³⁸ De la Torre, *Visión delectable*, 1:101, 349–50. On the political career of his protector during those years, see Julia Pavon, "Juan de Beaumont, prior del Hospital: promoción al cargo y control de la Orden por parte de una facción nobiliaria en Navarra (1433–1451)," *Medievalismo* 25 (2015): 369–88.

³⁹ De la Torre, *Visión delectable*, 2:12.

⁴⁰ Luis M. Girón Negrón, "Pedro de Toledo's *Mostrador e enseñador de los turbados*: The Christian Reception of Maimonides' *Guide* in Fifteenth-Century Spain," in Josef Stern, James T. Robinson, and Yonatan Shemesh, eds., *Maimonides' "Guide of the Perplexed" in Translation: A History from the Thirteenth Century to the Twentieth* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), 141–80. Regarding the Jewish reception, see Maud Kozodoy, "No Perpetual Enemies: Maimonideanism at the Beginning of the Fifteenth Century," in James T. Robinson, ed., *The Cultures of Maimonideanism: New Approaches to the History of Jewish Thought* (Leiden: Brill, 2009), 149–70; and Ángel Sáenz-Badillos, "Late Medieval Jewish Writers on Maimonides," in Carlos Fraenkel, ed., *Traditions of Maimonideanism* (Leiden: Brill, 2009), 223–44.

doba as a monotheist version of Seneca and as an exegete who seemed closer to patristic allegorical interpretation than to rabbinic legend and law.⁴¹

I would consider the book as a deliberately hybrid enterprise that consciously addressed a heterogeneous audience. Rationalist religion here resumes the integrative role that it had played during the earlier Middle Ages.⁴² Fifteenth-century Maimonideanism befit the era of Raymond of Sabunde's *Theologia naturalis* (1436); its reception was promoted by social forces that searched to transcend scholastic frameworks of learning. Aragon's ailing university at Huesca, which lagged behind its Castilian and Catalan rivals,⁴³ was no match for the syncretic and free-thinking intellectual culture that sprang up at the courts.

It is on this level that *conversos* must come into the picture. Zaragoza, the Aragonese capital, was a city with a recently converted Jewish elite around the De la Caballería (Ibn Labi) family, whose members held high positions in public finance both before and after their conversion. The jurist Pedro de la Caballería, Comptroller General of the kingdom, also served as the legal representative of the Muslims of Huesca and the Jews of the capital,⁴⁴ his son, Alfonso de la Caballería, would become the Vice-Chancellor of Aragon and a strong supporter of Columbus's voyage across the Atlantic. The Aragonese elite circles of the 1440s, which included staunch Christians and religiously indifferent individuals,⁴⁵ were not known for exhibiting the polemical thrust by which some first-generation Jewish converts of the previous generation, such as Profayt Duran, had reacted to their forced baptism.⁴⁶ Aragonese society – its court, cities, and elites, including

⁴¹ Maimónides, *Mostrador e enseñador de los turbados: Traducción cuatrocentista de Pedro de Toledo*, ed. José Antonio Fernández López (Zaragoza: Riopiedras Ediciones, 2016), 19–20.

⁴² Sarah Stroumsa, *Maimonides in His World: Portrait of a Mediterranean Thinker* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), 14; Carlos Fraenkel, *Philosophical Religions from Plato to Spinoza: Reason, Religion, and Autonomy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

⁴³ Hastings Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1895), 1:93; Pablo Cuevas Subías, ed., *La Universidad de Huesca (1354–1845): Quinientos años de historia* (Zaragoza: University of Zaragoza Press, 2020).

⁴⁴ Susana Lozano Gracia, *Las élites de la ciudad de Zaragoza a mediados del siglo XV: la aplicación del método prosopográfico en el estudio de la sociedad* (Zaragoza: University of Zaragoza Press, 2007), 937, 1500. The jurist is probably not identical with the homonymous but ecclesiastical author of an anti-Jewish and anti-Muslim work; see Cándida Ferrero Hernández and Nuria Gómez Llauger, "Polémica y razón cristiana en el *Zelus Christi* de Pedro de la Cavallería," *Iberia Judaica* 5 (2013): 200.

⁴⁵ Regarding Pedro de la Caballería, see Yitzchak Baer, *A History of the Jews in Christian Spain*, 2 vols. (Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1961), 2:276–77.

⁴⁶ Maud Kozodoy, *The Secret Faith of Maestre Honoratus: Profayt Duran and Jewish Identity in Late Medieval Iberia* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015).

the *converso* administrators and intellectuals – was at the time bent on a new imperial policy that animated the kingdom's rise as a Mediterranean thalassocracy.⁴⁷

Claiming a night vision rather than university scholarship as his source, De la Torre proposed a unified philosophical worldview that was inclusive precisely because it was part of a policy of proselytization.⁴⁸ The *Delightful Vision* appeared at a moment in which the religious difference of most Aragonese Jewish communities had been erased through an act of theological and political pressure. Far from being the expression of minority resistance, the *Visión deleytable* unfolds a rigidly hierarchical view of cosmic and political order.⁴⁹ The author deems it necessary that society be organized in classes, that men rule over women, and that humans of temperate climes enslave fellow humans elsewhere.⁵⁰

The *Delightful Vision's* ideology is couched in a language of gender. Its image of women is certainly not detached from the fifteenth-century profusion of anti- and pro-feminist writing⁵¹ and the courtly ritual that placed women at its center. The 1446 travel journal of Sebastian IIsung, Patrician of Augsburg, sheds some light on the customs of the Navarrese court in De la Torre's time. The *bachiller's* maecenas Prince Charles, his German-born wife Agnes of Cleves (1422–1448), and the duke Gaston of Foix were all young people in their early 20s who spent their time hunting and banqueting.⁵² IIsung was shown the splendid palace of Olite and introduced to the queen, who enjoyed the fresh air under a canopy with her maids. After IIsung had kneeled before her according to the local etiquette, Foix asked him to revere the ladies with a German-style embrace and kiss. The performance left everyone embarrassed yet with a feeling of having satisfied the queen's needs for ceremonial respect.⁵³

⁴⁷ Flocel Sabaté, *The Crown of Aragon: A Singular Mediterranean Empire* (Leiden: Brill, 2017).

⁴⁸ I use the term coined by Francisca Vendrell de Millás, "La política proselitista del rey Don Fernando I de Aragón," *Sefarad* 10 (1950): 349–55.

⁴⁹ Franz Lebsanft, "Imagination und spirituelle Erziehung im spätmittelalterlichen Spanien: Alfonso de la Torres *Visión Deleytable*," in Rudolf Behrens, ed., *Ordnungen des Imaginären: Theorien des Imaginären in funktionsgeschichtlicher Sicht* (Hamburg: Felix Meiner, 2002), 24.

⁵⁰ De la Torre, *Visión deleytable*, 1:322, 323, 325, referring to Aristotle's doctrine of natural slavery (*Politics* I, 1252b9).

⁵¹ On the *querelle des femmes* of the 1440s, see Robert Archer, *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature* (Rochester, NY: Tamesis, 2005).

⁵² José María Lacarra, *Historia política del Reino de Navarra: desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, 3 vols. (Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra / Editorial Aranzadi, 1971), 3:245–49.

⁵³ Volker Honemann, "Sebastian IIsung als Spanienreisender und Santiagopilger (mit Textedition)," in Klaus Hebers, ed., *Deutsche Jakobspilger und ihre Berichte* (Tübingen: Gunter Narr, 1988), 87; Spanish

The allegorical counterpiece to women-centered court ritual also marked trans-cultural identity. Ezekiel sees a male god's throne, and Maimonides visits an allegorical male sovereign in his palace,⁵⁴ but John of Patmos and Boethius produce female visions, which De la Torre fervently reenacts. His dreamed-up city of ladies was as distinct as could be from the Muslim and Jewish uses of allegory, where the models of muses, duchesses, nuns, and the Holy Virgin had little direct or indirect impact. The allegories and metaphysical personifications of ancient and medieval Jewish speculation represent images of a universal mother (such as biblical Wisdom), a monogamous wife (as the four feminine *sefirot*), and a scheming and demonized handmaid (as the Mishnah in the Zohar).⁵⁵ Jewish adaptations of De la Torre's visions usually translated them into a conventionally sexualized notion of femininity. From the first line, Leone Ebreo's philosophical talk between Filone and Sofia would associate epistemological woman not with the thirst for knowledge but with heterosexual "love and desire."⁵⁶ It would take several centuries for Hebrew literature to welcome the virgin teachers that populate Latin allegorical language.⁵⁷

TWO LINES OF TRANSMISSION

Alfonso de la Torre's Maimonideanism proposed a vision for a composite mainstream, but a peculiar strand of reception occasionally revived its sources' Jewish alterity. In all its four phases of circulation, the *Delightful Vision* attracted a two-tiered audience. Some members could pigeonhole the book as Christian and some as Jewish by having recourse to certain editorial measures.

Regarding the first phase, the early handwritten distribution, García López's critical edition lists seventeen manuscripts in either Castilian, Aragonese, or Catalan.⁵⁸ An eigh-

translation in Juan Iturralde y Suit, "Manuscrito curioso del siglo XV," in *El Palacio Real de Olite: estudio histórico-artístico* (Pamplona: G. Enciso, 1922), 50–2.

⁵⁴ Maimonides, *Guide of the Perplexed*, III, 51.

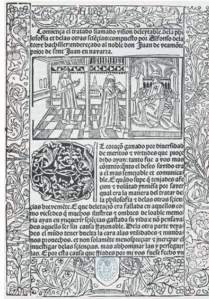
⁵⁵ *Zohar* I.27b; *Le Zohar*, trans. Charles Mopsik (Lagrasse: Verdier, 1981), t. I, 157–58; Pinchas Giller, "Love and Upheaval in the Zohar's *Sabba de-Mishpatim*," *Jewish Thought and Philosophy* 7, no. 1 (1997): 31–60.

⁵⁶ Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore* (Rome: Laterza, 2008), 7.

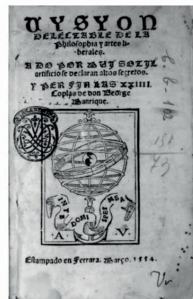
⁵⁷ Carsten L. Wilke, "The Soul Is a Foreign Woman: Otherness and Psychological Allegory in Biblical Exegesis from the Zohar to Hasidism," in Baruch J. Schwartz, Abraham Melamed, and Aharon Shemesh, eds., *Iggud: Selected Essays in Jewish Studies. Vol. I: The Bible and Its World, Rabbinic Literature and Jewish Law, and Jewish Thought* (Jerusalem: World Union of Jewish Studies, 2008), 129–39.

⁵⁸ De la Torre, *Visión delectable*, 1:13–28.

teenth manuscript exists in a transliteration of the Aragonese version into the Hebrew alphabet. Dated to 1468, the latter document is proof of an independent Jewish line of transmission.⁵⁹



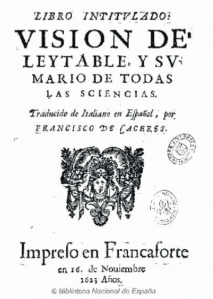
Toulouse, 1489
Christian



Ferrara, 1554
Jewish



Venice, 1621
Christian



Frankfurt [i.e. Amsterdam]
1623. Jewish

Fig. 3 Editions of the *Delightful Vision* (1–4)

From the second phase, Renaissance printing, eight editions are extant. Four are incunabula produced by Christians (Barcelona 1484 in Catalan; Burgos 1485 in Castilian, reprinted Toulouse 1489, 1494); three come from Flemish printers in Seville (1526, 1528, 1538), and one is the work of a Jewish printing shop in Ferrara (1554). The latter edition, however, seems to have targeted a mixed audience, since Jorge Manrique's piously Christian *coplas* are added as an appendix.⁶⁰

In the third phase, the age of confessionalization, at least seven Christian editions are followed by two Jewish ones. Shortly after the Ferrara edition, the *Delightful Vision* became the object of an Italian counterfeit translation that was printed in Venice repeatedly under the title *Sommario di tutte le scienze*, stating as author a local nobleman, Domenico Delfino (1556, 1565, 1566, 1568, 1584, 1585, 1621). This editorial endeavor should not be judged by modern standards of plagiarism; it was presumably a means of circumventing Counter-Reformation censorship. Pseudo-Delfino's text had a singular fortune in the seventeenth century. A Portuguese Jew in Amsterdam, Francisco (Joseph) de Cáceres, produced a Spanish retranslation that was printed twice (1623, 1663). He based himself on Delfino's text alongside the Spanish original. In the interest of his Jewish readers, Cáceres dropped the chapter devoted to Christian theology, which was still included

⁵⁹ James W. Nelson Novoa, "Ms. Parma Pal. 2666 as a Document of Sephardi Literary and Philosophical Expression in Fifteenth-Century Spain," *European Judaism* 43, no. 2 (2010): 20–36.

⁶⁰ Herman Prins Salomon, *Deux études portugaises / Two Portuguese Studies* (Braga: Barbosa & Xavier, 1991), 57.

in the Ferrara edition. The author of this de-Christianized text was seen by the Spanish Inquisition as being "very much a Jew", and the *Delightful Vision* was consequently repressed starting in 1652. However, only the 1663 re-edition clearly displayed a Jewish profile by adding as an appendix the rabbinic count of the 613 commandments.⁶¹

The fourth phase, the age of modern criticism, follows a period in which the emblematic way of visualizing abstract knowledge appeared outdated. George Ticknor characterized in 1849 the *Delightful Vision* as an erudite and sagacious work that is spoiled by its tasteless allegorical framework: "[I]t is awkward and uninteresting in the general structure of its fiction, and meagre in its style and illustrations. This, however, did not prevent it from being much read and admired."⁶² In 1855, Adolfo de Castro produced a mediocre re-edition of the book in the canonic series of Spanish classics, relegated into a volume titled *Bibliographical Curiosities*.⁶³ In the twentieth century, the status of the work as a Maimonidean manual sparked the interest of various Jewish Studies scholars, so that its double reception continues to this day.

As the printers' tactics seem to indicate, the genre of visionary allegory navigated prudently across Counter-Reformation frontlines. Visions, too, needed to conform to confessional ways of seeing: while Protestant visionaries perceived the Virgin Sophia,⁶⁴ Catholics were comforted by the Virgin Mary and her angels. A conscious counter-model to the *Delightful Vision* can be discovered in a biblical meditation by the Dominican Juan de Clavería (1581–1651), who exacerbates confessional symbolism under the title *Saint Thomas and His Theology in Betsalel, the Tabernacle, and the Heavenly Woman of Revelation* (1638). This Catholic visionary gives not Truth or Nature, but neo-Thomist dogmatics the dignity of "the queen among the doctrines."⁶⁵ By comparing Thomism to John

⁶¹ De la Torre, *Visión delectable*, 1:33–4; Isabel Muñoz Jiménez, "La versión de la *Visión delectable* hecha por Francisco de Cáceres," in Fernando Díaz Esteban, ed., *Los judaizantes en Europa y la Literatura castellana del Siglo de Oro* (Madrid: Letrúmero, 1994), 303–12; Harm den Boer, "The *Visión Delectable* under the Scrutiny of the Spanish Inquisition: New Insights on Converso Literature," *European Judaism* 43, no. 2 (2010): 4–19; Miguel A. Granada, "La *Visión delectable* de Alfonso de la Torre a Francisco de Cáceres: La eliminación de la ambigüedad," *eHumanista/Conversos* 6 (2018): 346–62.

⁶² George Ticknor, *History of Spanish Literature*, 3 vols. (London: John Murray, 1849), 1:381.

⁶³ Alfonso de la Torre, "Visión delectable de la Filosofía y Artes liberales," in Adolfo de Castro, ed., *Biblioteca de autores españoles, vol. 36. Curiosidades bibliográficas: Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición* (Madrid: Rivadeneyra, 1855), 339–402.

⁶⁴ Desiree Hirst, *Hidden Riches: Traditional Symbolism from the Renaissance to Blake* (London: Eyre and Spottiswoode, 1964), 91–5.

⁶⁵ Juan de Clavería, *Santo Tomas y su Teología en Beseleel y el Tabernaculo y en la Celestial muger del Apocalypsis* (Zaragoza: En el Hospital real, 1638), dedication.

of Patmos's vision of a sun-clothed woman in chapter 12 of Revelation, De Clavería endows his science with a feminine sex appeal: "This woman seems to be the image of the theology of Saint Thomas. It is a most beautiful woman, and she is so extraordinarily pretty that she greatly enflames with love all those who study her." The planetary symbolism of the New Testament source allows the placing of the allegory between male fantasy and a vision of the cosmos: "The doctrine of the Holy Fathers is the sun, and the doctrine of the pagan philosophers is the moon."⁶⁶ The allegory of science thus espouses most of the visionary program by which baroque painters distinguished the Immaculate Conception.⁶⁷

CROSS-CONFESSIONAL VISIONS

The search for a confessional visionary language extended to the Spanish theater scene when stagecraft allowed visions and angels to appear in the flesh. The performing actors were normally tied to a rope and lowered from a balcony; but sophisticated techniques in the Coliseo playhouse of Madrid allowed even horizontal and oblique movements. Corpus Christi performances were famous for their special effects, since their playbooks abounded with allegories and apparitions,⁶⁸ but mythological comedies also had their charming potential. In Francisco de Rojas Zorrilla's play *The Enchantments of Medea*, an entire ship hovered through the air, with the actress standing in it topless.⁶⁹ Like witch-themed plays, baroque allegorical visions could offer a neutral territory for entertainment and a convenient pretext for erotic imagery.⁷⁰

Seventeenth-century prose includes a profusion of works that revive visionary dream figures from the Middle Ages.⁷¹ The *Truth-Discovering Dreams and Discourses* of the Spanish satirist Francisco de Quevedo stuck, across religious boundaries, with German

⁶⁶ Ibid., 377.

⁶⁷ See the painting by Diego Velázquez (c.1618) in The National Gallery, London.

⁶⁸ Catalina Buezo, "La función del ángel en la puesta en escena del auto sacramental calderoniano," *Archivum Calderonianum* 10 (2003): 31.

⁶⁹ M. Teresa Julio, "Tramoyas y artificios en *Los Encantos de Medea*," in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, and Gemma Gómez Rubio, eds., *Espacio, tiempo y género en la comedia española: II Jornadas de teatro clásico de Toledo* ([Cuenca:] Universidad de Castilla-La Mancha, 2015), 203–4.

⁷⁰ Farkas Gábor Kiss, *Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában* (Budapest: L'Harmattan, 2012), 178, writes pointedly: "A szenzualitást és erotikát még nem lehetett kendőzetlenül a 17. századi olvasók elé tárni: a legfontosabb eszköz elfogadtatásukra az allegória."

⁷¹ Peer Schmidt and Gregor Weber, eds., *Traum und res publica: Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock* (Berlin: Akademie, 2008).

Protestants such as Johann Michael Moscherosch.⁷² The penetration of feminine allegories into the Hebrew texts of mainstream Judaism is a slower but no less fascinating development. As mentioned above, the closest equivalent to the Liberal Arts allegory in Jewish symbolism is the depiction of the Mishnah, the rabbinic code, in the Zohar as an undignified handmaid of the Torah. Joseph Caro (1488–1575), a major rabbinical authority in Safed, left behind a kabbalistic dream diary, in which he experienced the Mishnah as his “Maggid”, a personal guide or demon capable of changing gender, so that Caro could imagine her as a mysterious woman and have a passionate “embrace” with her.⁷³

The allegorical vision trope made its entrance into Renaissance Judaism through an uncommon Hebrew book, *The Valley of Vision*, which the Italian physician and kabbalist Abraham Yagel (1553–c.1624) published in 1578. He narrates there how he saw his father in a dream and how both, not unlike Dante and Virgil in the *Divine Comedy*, toured an allegorical heaven where they met three sisters: philosophical, natural, and divine science. The three ladies expose their knowledge to the two men in just the same way Reason, Wisdom, and Nature instruct Understanding and Natural Genius in the *Delightful Vision*. When further allegories of the sciences and virtues soon join the dream conversation, it becomes clear, for example, that the scene of Grammar’s breastfeeding has traveled all the way from Alain de Lille⁷⁴ via Alfonso de la Torre to this Jewish scholar. The latter, however, still recognizes this form of expression as non-Jewish and outlandish. He explains to his reader that “these women appear as allegories in the manner in which the ancient gentile writers often used them rhetorically in their poems”,⁷⁵ and he admits that his personnel are out of step with the tasks that women should assume in reality: “Only in an ideal world are women treated as celestial princesses, as oracles of divine wisdom clothed in radiant splendor. In the real world, women have a different function: to serve faithfully and diligently the men.”⁷⁶

⁷² Johann Michael Moscherosch, *Visiones de Don Quevedo: Wunderliche und Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald* (Strasbourg: Johan Philip Mülben, 1642).

⁷³ Hirsch Loeb Gordon, *The Maggid of Caro: The Mystic Life of the Eminent Codifier Joseph Caro as Revealed in His Secret Diary* (New York: Pardes, 1949); R. J. Zwi Werblowsky, *Joseph Karo, Lawyer and Mystic* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 111–14; Moshe Idel, “Some Concepts of Mishnah among Sixteenth-Century Safedian Kabbalists,” in Piet van Boxel, Kirsten MacFarlane, and Joanna Weinberg, eds., *The Mishnaic Moment: Jewish Law among Jews and Christians in Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2022), 80–1.

⁷⁴ De Lille, “Anticlaudianus,” col. 506.

⁷⁵ David B. Ruderman, *A Valley of Vision: The Heavenly Journey of Abraham Ben Hananiah Yagel* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), 54, 272.

⁷⁶ *Ibid.*, 18, 64.

The *Delightful Vision* had more enthusiastic imitators among some crypto-Jewish writers of the seventeenth century, whom the allegories helped cross cultural boundaries. Son of a New Christian father and an Old Christian mother, the Spanish baroque poet Antonio Enríquez Gómez (c.1600–1663) experienced a situation of religious ambiguity that made Alfonso de la Torre's rationalism particularly delightful to him. While living among the secret Jews of France in the 1640s, he published satirical novels and wrote clandestine manuscript works; but when he returned to Spain in the 1650s, he staged comedies of saints of impeccable Catholic orthodoxy. In his published work, not only do the biblical, classical, and scholastic intellectual worlds provide an arsenal of metaphysical concepts that allow him to avoid confessional theology, but Enríquez Gómez also cherishes the narrative framework of a visionary encounter with allegorical figures, normally approaching the genre under the influence of Quevedo's satirical dream prose.

Enríquez Gómez's earlier works of poetry, such as the verse novel *The First Pilgrim's Sin* (*La culpa del primero peregrino*) of 1644, displays hosts of feminine allegories representing virtues, vices, sciences, and countries.⁷⁷ Quite originally, the poet eroticizes the allegorical ladies; they abandon their roles as guides and become objects of emphatic courting. Truth, Science, Reason, Theology, Humility, Nature, Justice, Honor, Chivalry – all of them become “brides”, “beloved”, or “wives” of the male subject, provided the latter does not prefer lecherous relationships with Opinion, Pride, Tyranny, Impiety, and other malicious “concubines.”⁷⁸

In the starting verses of his satirical novel *The Pythagorean World* (*El Siglo pitagórico*), the author, like Rimbaud, claims a fundamental coherence between vision and poetry: “I had a vision without being a prophet, and I need to tell it since I am a poet.” His allegorical novel *The Tower of Babylon* (*La Torre de Babilonia*), which is told as one winter night's dream in a mixture of allegory and satire, guides the subject through visions on a second level, allegorical performances, and even theatrical functions that show sea battles and fleet landings with no less realism than modern films. In one of the novel's dream chapters, the narrator wakes up naked in the Spanish countryside. Passing in a

⁷⁷ Carsten L. Wilke, “Losing Spain, Securing Zion: Allegory and Mental Adaption to Exile among Refugees of the Iberian Inquisitions,” in John Tolan, ed., *Expulsion and Diaspora Formation: Religious and Ethnic Identities in Flux from Antiquity to the Seventeenth Century* (Turnhout: Brepols, 2015), 117–34.

⁷⁸ For examples of allegorical spouses, see Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas* (Bordeaux: Pierre de la Court, 1642), 69, 258, 267, 372, 380; Gómez, *El Siglo Pitagórico y vida de Don Gregorio Guadaña*, ed. Charles Amiel (Paris: Ediciones iberoamericanas, 1977), 206; Gómez, *La Torre de Babilonia: Primera parte* (Rouen: Laurens Maurry, 1649), 228; for allegorical concubines, see Gómez, *Academias morales*, 378; and Gómez, *El Siglo Pitagórico*, 164.

carriage, two young ladies make sexist comments about his body, one of them joking: "My flesh is still trembling from having seen such visions in the 'waking vision' mode."⁷⁹ By describing a woman and a man who envision one another, the author ironizes his own visionary genre, as well as Augustine's distinction between ordinary dream visions and "waking visions" reserved for the saints.⁸⁰

A Jewish type of the confessionalized vision takes place at least once, when Enríquez Gómez praises a Spanish Judaizer burned in 1644 by the Inquisition in a clandestine poem entitled "On the Most Blissful Demise of Judah the Believer" (*"Al felicísimo tránsito de Judá el Creyente"*). The poet imparts to the martyr a vision of the allegory of "the Law" (the Torah), which fulfills all the functions of the saintly visions in Catholic prose and theater. When Lope de Vega, in particular, glorified the martyrs of contemporary Japan on the Madrid stage, his text likewise previews that the torment would be dramatically enhanced by much visionary acrobatics played out in the air above the stage.⁸¹ There is an exception, though, for the vision that ecstasizes Enríquez Gómez's Jewish martyr. The poet seems to describe the Law's allegorical body as that of a nude woman,⁸² which is undoubtedly a breach with Marian iconography, but joins contemporary iconographies of philosophical allegories representing Truth, Nature, and even Wisdom in their most simple apparel.⁸³

As it can be concluded from Enríquez Gómez's allegories, the *Delightful Vision's* imagery appealed to early modern "converso literature" because it allowed readers and listeners to subtly blur or affirm confessional identity in accordance with the multiple femininities of these dream figures. When more traditional Jewish coreligionists came across Alfonso de la Torre's city of ladies, their reaction was often more passionate. Most notably, a Jewish preacher and scholar in Constantinople named Abraham Yakhini (1617–1682) kept a dream diary that proves how much these visualizations of intellectual life appealed to male sexual fantasies. Caro's Mishnah and other feminine personifications

⁷⁹ Enríquez Gómez, *La Torre de Babilonia*, 78–81, 178: "temblando están las [carnes] mías de auer visto en Vision Diurna semejantes Visiones."

⁸⁰ Jesse Keskiaho, *Dreams and Visions in the Early Middle Ages: The Reception and Use of Patristic Ideas, 400–900* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 190.

⁸¹ Lope de Vega, "Los primeros mártires del Japón," in de Vega, *Obras*, Vol. XII / Biblioteca de Autores Españoles, no. 187 (Madrid: Atlas, 1965), 345–46.

⁸² I.S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane (v. 1600–1663)*, ed. Carsten L. Wilke (Paris: Éditions Chandeigne, 2003), 352–55.

⁸³ Marie-Thérèse d'Alverny, *Études sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, ed. Charles Burnett (Aldershot, UK: Variorum, 1993), 210–12.

of the Jewish scriptures loom in the background when Yakhini dreams that his sacred texts awake to life and rebuke him vividly in the guise of an old teacher. In the dreaming rabbi's eyes, the old man changes into a beautiful young girl, whom Yakhini seizes and kisses with passion: "I then arose in great fear, my hair standing on end, trembling and weeping over this great vision."

In another nightmare that Yakhini noted in 1652, an aggressive camel runs after him. He flees into his house and locks himself in, but the camel bangs at the door from outside and soon busts it open. Running through his house in anguish, the rabbi is trapped in the inner room, but there, all of a sudden, he finds himself standing on a lonely beach. A young girl walks toward him, embraces, and kisses him. She announces that a marriage with a sublime queen will be arranged for him in the future. This noble wife, she adds, is still hidden behind the moon, which is in turn covered behind the sun. He swears that he will not forget her promise, and the girl is so glad about his agreement that she consents to have sex with him on the spot. At this moment, another girl comes to herald that his queen/bride is about to arrive. The sun appears in great splendor, then the moon, and finally his bride in between the two heavenly bodies. And then "from fear and terror, I awoke."

Gershom Scholem concluded that "these dreams are characteristic of the seduction with which the sexual instinct in man accosts those who want to sanctify themselves. The dreamer's fear and trembling at the sight of the Torah changing into a maiden, and at the confusion of the spheres of holiness and sensuality are understandable enough."⁸⁴ One may also suspect a distant echo of the allegorical stories from Christian sources, which have gone through a reception process in which fantasies of brides, wives, and chambermaids have altered the form and meaning of these medieval didactic images.

CONCLUSION

The *Delightful Vision* uses visionary *topoi* to imagine a new style of scholarship: vernacular instead of Latin, courtly instead of academic, and metaphysical instead of theological, creating a vague Greek-Roman-Jewish-Islamic-Christian synthesis instead of a clearly defined religious ideology. What sets De la Torre's book apart is not only its philosophy, but also its gendered emblematic pattern, which it imports from late antique *paideia*, arts faculty teaching, and courtly love traditions. Science appears as a passionate encounter with a cluster of feminine allegorical figures who form nothing short of a

⁸⁴ Gershom Scholem, *Sabbatai evi: The Mystical Messiah, 1626–1676* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973), 168.

women's society, a city of ladies. This parallel feminine republic includes a complex diversification of social categories, involving mature matrons and young virgins, mistresses and wet nurses, distant apparitions and accessible helpers, which transcend the canonic social functions of women as mother, maid, nanny, lover, and bride. These women detain authority, even salvific power, but they appear infinitely subservient to the poetic subject's intellectual and existential needs.

As I have tried to show, György Szönyi's insights into Renaissance medievalism and the figurative-symbolic ambiguity of its visual codes can open a new approach to the peculiar philosophical program of the *Delightful Vision*. To be sure, the hierarchical mountainscape governed by the supreme ladies reflects the conventional order of the academic disciplines, but whereas Alain de Lille distinguishes between the Seven Liberal Arts and theology, Alfonso de la Torre replaces the latter almost entirely with metaphysics, practical philosophy, and politics. Highlighting his allegories' physical attractiveness, De la Torre starts eroticizing them to some extent: the text's seventeenth-century reception will enhance these features and redefine the interaction between teaching and understanding. The transformation of the allegories reflects the rise of new arts and institutions of popular entertainment, the impact of profane and non-hierarchical models of practical reason, but also a double reception among Christians and Jews with their respective views of femininity. Transporting the project of an ecstatic science, a hybrid and visualized mode of philosophical expression continued inviting the cross-confessional strategies for which it had been conceived at the outset.

FROM DEE'S "HIEROGLYPHIC MONAD" TO ANDREAÈ'S "CHEMICAL WEDDING": RE-READING FRANCES YATES

THOMAS WILLARD

INTRODUCTION

Despite our very different points of origin, György Szőnyi and I were both deeply influenced by the books of Frances Yates (1899–1981) during our student years. In Canada, where I did my doctoral studies, Yates was known as a “kook”, even by one professor who admired her insights and confessed his passion for “kook books.”¹ My thesis advisor, Northrop Frye, owned and annotated several of her books and felt a special fascination with *The Art of Memory*.² When he read her last book, *The Occult Philosophy in Elizabethan England*, he noted “the combination of sober documentation and the wildest guess work”, all of which he found “very exhilarating.”³ In Hungary, where Yates’s work was almost unknown at the time, professors of Renaissance topics were more interested to hear about it. Nevertheless, we both found early on that the “Yates thesis” required some explanation on our parts.⁴

The so-called thesis derived from Yates’s 1964 book *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, which showed a steady progression from the ideas attributed to Hermes Trismegistus in late-classical Egypt and the translation of the Greek texts in Renaissance Florence through Bruno’s “Hermetic reform” in England to scientists like Francis Bacon and Isaac Newton. Yates’s celebrated ability to spin a story, which prompted the English

¹ The *Oxford English Dictionary* defines “kook” as slang for “a cranky, crazy, or eccentric person” with examples dating back to 1960; www.oed.com.

² Robert D. Denham, *Northrop Frye: Religious Visionary and Architect of the Spiritual World* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2004), 210; see the dozen index entries on 212. Frye’s annotated copy Frances A. Yates, *The Art of Memory* (London: Routledge and Kegan Paul; Chicago: University of Chicago Press, 1966) is available in the Frye archives at the library of Victoria College in the University of Toronto.

³ *Northrop Frye’s Late Notebooks, 1982–1990: Architecture of the Spiritual World*, ed. Robert D. Denham, 2 vols. (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 1:51–2. Frye’s annotated copy of Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in Elizabethan England* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969) is also available at the Victoria College Library.

⁴ See Robert S. Westman, “Magical Reform and Astronomical Reform: The Yates Thesis Reconsidered,” *Hermeticism and the Scientific Revolution: Papers Read at a Clark Library Seminar, March 9, 1974* (Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1977), 1–91.

philosopher Stephen Toulmin to liken her to the mystery novelist Agatha Christie,⁵ tied her line of investigation together in what seemed to postmodernists a “grand narrative.”⁶ She was prepared to change her argument in future books. In one notable example, she went from characterizing the Rosicrucians as a “reactionary” underground movement in *Giordano Bruno*, and that because it came “after Hermes Trismegistus was dated”, to identifying and declaring the Rosicrucian “Enlightenment” eight years later.⁷ Supporters of Yates have opined that she would have made more nuanced pronouncements had she continued publishing under the aegis of the Warburg Institute, with its rigorous editorial review process, rather than taking her later books to presses concerned with the “trade” market. However, they recognize that she felt under growing pressure to publish the fruits of her lengthy research projects.

Yates was also given to partisan outbursts, of which one of the most famous took place at the Royal Society of London’s headquarters, less than two miles south of the Warburg Institute. After two lecturers in the History and Philosophy of Science at the University of Leeds delivered a paper on “Newton and the Pipes of Pan”, in which they drew attention to Newton’s use of the *prisca theologia* (ancient theology) in manuscript notes to his famous *Principia Mathematica* (1687), Yates rose from her seat in the audience and declared, “Newton was one of us!”⁸ In saying this, without the conciliatory “also”, she was recognizing the talk’s sponsors as an implicit “them.” Had she applied the same irenic response to the scholarly turf wars of the time that she routinely brought to the religious and philosophical debates of earlier centuries – perhaps in the mode of John Maynard Keynes’s famous Royal Society lecture on Newton as “the last of the magicians”⁹ – she might have avoided the reckoning she later faced over her supposed thesis.¹⁰

⁵ In conversation at a conference in Tempe, Arizona, in May 1996.

⁶ György E. Szönyi, *John Dee’s Occultism: Magical Exaltation through Powerful Signs*, SUNY Series in Western Esotericism (Albany, NY: State University of New York Press, 2004), 10.

⁷ Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, chap. 21; see esp. the section on “Reactionary Hermeticists; The Rosicrucians,” 407–16. The early review of this book by Allen G. Debus in *Isis* 53.3 (1964): 389–91, expressed the need for a more “tempered [...] presentation” of the role of Hermetic magic in the seventeenth century, especially with the role of Robert Fludd (390). Yates gave Fludd that attention in *The Theatre of the World* and *The Rosicrucian Enlightenment*.

⁸ J. E. McGuire and P. M. Rattansi, “Newton and the Pipes of Pan,” *Notes and Records of the Royal Society of London* 21, no. 2 (December 1966): 106–43. I owe the anecdote to the late Professor Hugh Ormsby-Lennon.

⁹ John Maynard Keynes, “Newton the Man,” Geoffrey Keynes, ed., *Essays in Biography* (London: Rupert Hart-Davis, 1951), 311.

¹⁰ Professor Rattansi later responded to Westman’s charges; see Piyo Rattansi, Review of *Hermeticism and the Scientific Revolution*, *Journal of the History of Philosophy* 19, no. 3 (July 1981): 392–96.

Beginning with *The Theatre of the World* (1969), Yates made John Dee a focus of her remaining books, all of them published by Routledge and Kegan Paul, which had released books of esoterica since the nineteenth century and became her regular publisher with the British issue of *Giordano Bruno* four years earlier. The books featuring Dee included *The Rosicrucian Enlightenment* (1972), *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (1975), *Shakespeare's Last Plays: A New Approach* (1975), and *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (1979). They all treated Dee prominently, perhaps too prominently, as if he had a hand in everything that interested Yates. My focus will be on *The Rosicrucian Enlightenment*,¹¹ which I encountered when I was beginning to write a PhD thesis on Thomas Vaughan, the author of small books on magic and alchemy. Yates dealt with him as the editor of the two "Rosicrucian manifestos" in English translation, reproduced in her book's appendix. She deftly placed the short, curious documents within the historical sweep of English literature from Shakespeare to Milton as well as in the great European developments of the Reformation and the Scientific Revolution. Dee was never far distant, beginning with the third chapter: "John Dee and the Rise of 'Christian Rosencreutz'."

In my contribution to Gyuri's birthday book, I will return to my early reading of *The Rosicrucian Enlightenment* and my later attempts to negotiate between the information I gratefully absorbed there and in subsequent scholarship that Frances Yates helped to inspire.

THE OTHER ENLIGHTENMENT

I first read about *The Rosicrucian Enlightenment* in a brief but admiring review by the British novelist Anthony Powell.¹² I examined a library copy as soon as I could find one, and made notes on pages relevant to my research. However, I only read the book as a whole when an inexpensive paperback edition was issued, including a new introduction by the author.¹³ Like the first reading of a novel, my first journey through the book was what literary critics call a naïve reading. I was reading, as readers of a novel first do, to see

¹¹ Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment* (London: Routledge, 1972). Parenthetical page numbers in the text of this article refer to this edition.

¹² Anthony Powell, "The Men of the Rosy Cross," *The [London] Daily Telegraph*, 21 December, 1972, 8.

¹³ Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment* (St. Albans, Hertfordshire: Granada Publishing / Paladin, 1975). Yates's "Introduction to [the] Paladin Edition," dated 1974, covers nine pages (11–9) and includes thoughts about the growing interest in "the esoteric" as part of a widespread "discontentment" with the modern world – pages not included in the Routledge Classics reissue of *The Rosicrucian Enlightenment* (2000).

what happens next, what new characters appear on the scene, and what they learn from the other characters. I was not reading all the footnotes, let alone inserting marginal notes of my own. The detective-story quality of the writing certainly helped to hold my attention as an overworked graduate student. Yates had the detective's knack of posing big questions as she moved her investigation forward. Here, for example, are some questions from the chapter on Dee and Christian Rosencreutz:

1. Who was this 'Christian Rose Cross' who first appears in these publications? Endless are the mystifications and legends [...]. But let us begin this chapter with the easier question, 'Who was Johann Valentin Andreae?' (30)
2. Surely the visit of the [Order of the] Garter embassy [from London] and its [accompanying stage] actors must have been an immensely exciting and stimulating event for the imaginative young student at Tübingen, Johann Valentin Andreae? (33)
3. Should one therefore look for an influence of John Dee in the Rosicrucian manifestos? (39)
4. Why should these influences [of Dee] have been published in this strange way through their dissemination in the Rosicrucian publications? (39)

Yates builds on her sleuthing questions with statements beginning, "We can make a very good guess [...]" (31), "Thus there can be no doubt [...]" (39), or "As a tentative answer to this question [...]?" (40). Even a parting reference to a print reproduced in the chapter "affords a major line of evidence [...], as will become apparent in the next chapter" (40).

How could one stop reading?

Yates took the unusual tack of starting her Rosicrucian tale, not in the German duchy of Baden-Württemberg, but in far-off London. It would end there too, with the Freemasonry of a later century. It made good sense to do so, for she was a Londoner and she wrote for a British audience first of all. Nevertheless, she had good reason to make the historical connection between England and Germany. Yates was a long-term fellow of the Warburg Institute in the University of London, based on a remarkable collection of books rescued from Nazi Germany by its founder Aby Warburg and his librarian Fritz Saxl.¹⁴ After the Second World War, the institute took a pan-European approach to learning, promoting the cultural exchange of ideas.

¹⁴ For a brief but excellent account of this collection, see Alberto Manguel, *The Library at Night* (New Haven / London: Yale University Press, 2006), 193–211.

In 1613, when Yates's narrative begins, King James I of England (ruled 1603–1625) was forging a link with the protestant states in Germany by marrying his one living daughter, Elizabeth Stuart, to Frederick V of the Palatinate in the Rhineland of Germany. Frederick had recently succeeded his father as Elector and effective head of those states. The couple seemed well matched: they were the same age (a few months short of their seventeenth birthdays) and Protestants (she Anglican and he Calvinist, though with an interest in the mystical side of religion). James would later arrange the marriage of his one living son, Charles Stewart, to the Spanish Infanta, Henrietta Maria, in 1625. The marriage of Frederick and Elizabeth was a happy and (re)productive one. During the Bohemian Revolt against the appointment of a new Catholic King of Bohemia, in 1618 – a revolt led by Protestants fearing the loss of freedoms given them by the former Holy Roman Emperor, Rudolf II – Frederick was elected King of Bohemia and crowned in November 1619. However, the revolt set off the Thirty Years' War, during which Frederick was forced to flee Prague in November 1620. Henceforth the couple became known as the Winter King and Winter Queen of Bohemia, living mainly in the Hague during the rest of their lives. He died in 1632 and she in 1662. Their son Prince Rupert became a commander of the royalist army during the English Civil War in the 1640s, while their eldest son, Prince Carl Louis, regained his father's Electorate in 1648. Their daughter Sophia (b. 1630) became Electress of Hanover, Germany, by marriage. She was made heir to the Throne of England under an act of succession signed in 1701, and her son George (b. 1660), became King George I of England in 1714. With his reign began the rule that became known as the House of Windsor during World War I. Yates made only passing reference to Sophia, but could assume that British readers would know the long history of its ruling family, beginning with the royal marriage in 1613.

Yates discusses the "Bohemian tragedy" in the second chapter of *The Rosicrucian Enlightenment*, and moves from there to the chapter on Dee and Christian Rosencreutz. This introductory group is followed by chapters on the Rosicrucian manifestos, followed by the *Chemical Wedding of Christian Rosencreutz*. There are also chapters on the printers of the Rosicrucian documents and on the excitement these documents aroused in Germany and France. In the second half of the book, Yates goes from Rosicrucian traces in the work of Francis Bacon to the development of the Royal Society of London, which took Bacon as its guiding light. She then returns to John Dee and his influence on "Rosicrucian alchemy" in the experiments of Isaac Newton. Between the chapters on Bacon and Newton, there are glimpses of Rosicrucian influences in what would become Italy, Germany, and the Czech Republic. Following the chapter on Newton is a discussion of

Rosicrucianism and Freemasonry, and a final statement about the Rosicrucian Enlightenment.

In her preface to the volume, Yates specifies that she uses the terms “Rosicrucian” and “Enlightenment” in quite different ways: “The fact is I am using ‘Rosicrucian’ in a strictly limited historical sense, and I am not using ‘Enlightenment’ in the usual strictly limited historical sense” (xi). She has no interest in modern groups that claim Rosicrucian connections, such as the Ancient Mystical Order Rosae Crucis (AMORC) in San José, California, with its newspaper ads promising members a “split second into eternity.” Her interest is a specific moment connecting James I and the Palatinate.¹⁵ Within that moment, she is concerned with the current of philosophical ideas that she thinks of as magical or occult and, more specifically, Hermetic and “Christian Cabalistic.” Meanwhile, she does not limit herself to the discussion of the Enlightenment as a philosophical and scientific movement, but includes the related concept of “illumination” as the word was often applied to seventeenth-century Rosicrucians. Yates uses the word “illuminati” in the general sense of people who claim special knowledge,¹⁶ applying it both to the Rosicrucians “as a fraternity of illuminati” (75) and to precursors like Paracelsus (35). Moreover, she makes the connection of illumination and enlightenment in the book’s closing paragraphs. Especially in the preface to the paperback edition, when *The Rosicrucian Enlightenment* was already in its eleventh printing, she notes with pleasure that the former trend to remove any reference to the Hermetic and the esoteric from publications in the history of science has been reversed. “Today”, she asserts, “it is considered less desirable to separate the genuinely scientific elements in the minds of thinkers of the past from the context of their outlook as a whole, from one part of which the scientific interest developed.”¹⁷

When I first read *The Rosicrucian Enlightenment*, I shook my head at the suggestions, thinking, “The lady doth suggest too much. Why does she not assert what she has intuited?” I assumed that Dee and Andreae had both asserted their intuitions. In the naiveté of my first reading, I failed to notice Yeats’s insistent position:

¹⁵ Yates never suggests that Dee had a personal contact with the group, let alone that he was a member. See the discussion and dismissal of claims that Dee brought Rosicrucian to England in Richard Deacon, *John Dee: Scientist, Geographer, Astrologer and Secret Agent to Elizabeth I* (London: Frederick Muller, 1968), 63–8.

¹⁶ *Oxford English Dictionary*; “illuminati.” The *OED*’s examples of the word’s general usage (sense C) all come from the nineteenth century.

¹⁷ Yates, “Preface to [the] Paladin Edition,” *The Rosicrucian Enlightenment* (1974), 11.

The present book – and I wish to emphasize this strongly – is basically a *historical* study. It is concerned with the 'Rosicrucian' phase of thought, culture, and religion, but its main attempt is directed towards indicating the *historical* channels through which the phase was distributed. These channels have been choked up and obscured through the disappearance out of history of a most important phase of history. (xiii).

The phase in question is the early seventeenth century, which, as Yates had come to realize, saw a flowering of the Hermetic tradition she had described in her book on Bruno, rather than a falling off after the historical dating of Greek Hermetic texts by the great scholar Isaac Casaubon – a dating published ironically in the same year as the first Rosicrucian manifesto. In fact, the Hermetic tradition seemed to culminate in the figure of "the late Renaissance magus who combined 'Magia, Cabala, and Alchymia' to achieve a world-view in which advancing science was strangely mingled with angelology" (xii).

For me, as a student preparing to write about the Welsh poet Henry Vaughan and his twin brother Thomas, the combination of magic, Christian cabala, and alchemy was more important at the time than the Rosicrucian label. Only as studies of Rosicrucianism surged in the next half-century did I realize how profoundly Rosicrucian the Vaughans' writing was, even if they had no contact with any of the mysterious brethren.¹⁸ It was precisely the historical emphasis that required Yates to rely on suggestion rather than assertion to develop a line of research. Her Warburg colleague D.P. (Pick) Walker emphasized the "suggestive" side of Yates's research in one of the most penetrating early reviews of the book:

Dr Yates herself points out many areas in this field that call for further research, and puts forth important hypotheses for other scholars to verify or refute. It is on this suggestive, seminal side that I want to concentrate [...]. For it is clear from her preface that she realizes, with proper humility, that this book is only a first step [...] and that she correctly considers, with proper pride, that it is a very important step in the right direction.¹⁹

I was hardly unique in my oversight about Yates's attempt to enrich the historical understanding of philosophic and religious trends in the early seventeenth century. By the mid-1970s, the historian of science Robert Westman was treating Yates's combined suggestions as a single "thesis" and finding that it did not really apply to Copernicus and sixteenth-century astronomy, much less to the scientific revolution as a whole.²⁰ Meanwhile,

¹⁸ I have addressed the thematic association in a recent book: Thomas Willard, *Thomas Vaughan and the Rosicrucian Revival in Britain, 1648–1666* (Leiden / Boston: Brill, 2022).

¹⁹ D. P. Walker, "The Elusive Rosicrucians," *History of Science* 11, no. 4 (December 1973): 306–10.

²⁰ Westman, "Magical Reform and Astronomical Reform: The Yates Thesis Reconsidered," 287–316.

the literary critic Brian Vickers took Yates to task for treating Andreae's *Chemical Wedding* as a Rosicrucian "manifesto", in her chapter on the "Rosicrucian Manifestos", especially in light of Andreae's remark that the book was a *ludibrium* or joke and of the earlier efforts by John Warwick Montgomery to separate Andreae from the unknown authors of the earlier manifestos (41–58).²¹ More recently and persuasively, Wouter Hanegraaff has treated the supposed thesis as a "paradigm."²² All three treatments focus on the earlier *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*; however, their conclusions apply to Yates's later work as well.

Hanegraaff's impression that Yates relies too heavily on a grand narrative of "secular progress", continuing the trend of much nineteenth-century histories, characterizes much of the current response to her work. To some extent, the response is to publishers and their publicists, who like books with straightforward developments. Similar criticism of a grand narrative has been levelled against other books of the early 1970s, including *The Great Instauration* by Charles Webster, the title of which makes a connection between Francis Bacon and members of the Royal Society of London, which considered him their patron saint.²³ If anything at all, Webster's study is focused on Samuel Hartlib and his papers at the University of Sheffield Library. Webster tried to break the false impression about this book in a subsequent series of lectures published as *From Paracelsus to Newton*. He remarked there that the "polarization of attitudes" was already present in medieval treatments of *magia naturalis* or natural magic. He proposed a general

²¹ Brian Vickers, "Frances Yates and the Writing of History," *The Journal of Modern History* 51, no. 2 (June 1979): 289–91. The position developed in John Warwick Montgomery, *Cross and Crucible: Johann Valentin Andreae (1586–1654), Phoenix of the Theologians*, 2 vols. (The Hague: M. Nijhoff, 1973) has not held up well. Current scholarship suggests that Andreae had a hand in the earlier manifestos and wrote the *Chemical Wedding* as a corrective. See Carlos Gilly, *Cimelia Rhodostaurotica: Die Rosenkreuzer im Spiegel der zwischen 1610 und 1660 entstandenen Handschrift und Drucke* (Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica, 1995), 50–3.

²² Wouter J. Hanegraaff, "Beyond the Yates Paradigm: The Study of Western Esotericism between Counterculture and New Complexity," *Aries* 1, no. 1 (2001): 13–8. The introduction of the term "paradigm" was especially useful in that it recalled Thomas Kuhn's notion of the "paradigm shift" in *The Structure of Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 1964). As I have noted, Kuhn's paradigm shift meant change both in the model used for scientific research but in subjective elements of language and thought associated with the change. See Thomas Willard, "Goddess and Guide or Treasury and Machine? Seventeenth-Century Debate about the Role of Nature," in Albrecht Classen, ed., *Paradigm Shifts During the Global Middle Ages and the Renaissance*, Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance (Turnhout, BE: Brepols, 2019), 355–56.

²³ Charles Webster, *The Great Instauration: Science, Medicine, and Reform, 1626–1660* (London: Duckworth, 1975).

scholarly recognition of the "division between the exoteric and esoteric expressions" of magical ideas in order to overcome two developments in the historiography of early modern science: "exaggerating the internal coherence of hermeticism", on the one hand, and "overdrawing the significance of such artificially propagated exotica as Rosicrucianism", on the other. The "Rosicrucianism" here is presumably secret knowledge, the *bête noire* of rational scientists calling for the free exchange of information. For Webster added that both the exoteric and the esoteric sides in seventeenth-century science "contributed towards heightening expectations of science", while they "gave greater reality toward the ideal of cultural reality."²⁴

Writing at the start of our present century, Hanegraaff confirmed Yates's hope and Walker's impression that her studies of writers in the Hermetic tradition would influence future studies. For the study of Dee, which guided much of her writing after the books on Bruno and the art of memory, a definite mark of confirmation occurred with the 2006 volume *John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought*, a 366-page collection of essays by fifteen scholars who had written books and essays on Dee and his world.²⁵ The book's fourth part (of six) offered essays on "John Dee's Conversations with Angels", of which the first was György Szőnyi and provided contexts for Dee's angelology.²⁶ Here Dr. Szőnyi went over ground covered in his 2004 book on Dee, but also anticipated further studies that he would make of the Enochian language in which Dee learned to communicate with angels. For good reason, Yates's name is all over this volume, from the editor's introduction to essays on Dee's philosophy, angelic conversations, and connection with Edward Kelly.

There remains the question of Dee's influence on Andreae, to which I now turn.

TWO LIBRARIES, IN ENGLAND AND ON A HIGHER PLANE

I first wrote on Dee and Andreae for a collection of essays in 2010.²⁷ In that essay, I focused on Andreae's use of the Latin word *ludibrium* as discussed by both Yates in *The Rosi-*

²⁴ Charles Webster, *From Paracelsus to Newton: Magic and the Making of Modern Science*, Eddington Memorial Lectures (Cambridge, London / New York: Cambridge University Press, 1982), 60.

²⁵ Stephen Clucas, ed., *John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought*, International Archives of the History of Ideas 193 (Dordrecht, NL: Springer, 2006).

²⁶ György E. Szőnyi, "Paracelsus, Scrying, and the *Lingua Adamica*: Contexts for John Dee's Angel Magic," in Clucas, *John Dee*, 207–30.

²⁷ Thomas Willard, "Andreae's *Ludibrium*: Menippean Satire in the *Chymische Hochzeit*," in Albrecht Classen, ed., *Laughter in the Middle Age and Early Modern Times* (Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2010), 767–89.

crucian Enlightenment and Brian Vickers in his highly critical essay on her "writing of history." I noted, with Yates, that Andreae used the word when he acknowledged his authorship of *The Chemical Wedding*. I noted, with Yates, that he was frankly embarrassed by the success of that work. Andreae referred to it as a *ludibrium* when writing in Latin and as a *Spott* when writing in German. Both words are equivalent to English "jest" or "sport"; so is the obsolete English cognate "ludibrious", an adjective that the *Oxford English Dictionary* defines as meaning "apt to be the subject of jest or mockery."²⁸ I noted further that Yates referred to the *Wedding* as a "comic fiction" and that she remarked on Andreae's fascination with the performances of English actors who toured in Germany and who probably relied on a good deal of improvised physical comedy to overcome the language barrier (60). In the matter of genre raised by Vickers, I noted that the compound noun *Spottdichten* means "satire." Andreae was deeply influenced by the prose satires of Erasmus, of which the most famous is "The Praise of Folly" (*Moriae Encomium*, 1511). This satire was in the Menippean mode associated with the Greek satirist Lucian. Moreover, Andreae released a book of prose satires under the title *Menippus* in 1617, shortly after the *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz, Anno 1459*.²⁹

When I read an early version of my paper on Andreae's *ludibrium* at a conference on laughter in pre-modern times, a member asked if I thought Yates was right or wrong about *The Chemical Wedding*. The member was a former student of Yates, and I kept my answer brief, saying that she was fundamentally right and that I thought her reading of the *Wedding* as comic fiction could be pressed further with the identification of its *ludibrium* as satire. I noted that the first manifesto was published in a volume with a long title beginning, "A General Reformation of the Whole Wide World" and began thus because it was preceded by the translation of an Italian satire pointing out the impossibility of such reform.³⁰ I also noted that Christian Rosencreutz is first named in the *Wedding*, having been called C.R. or C.R.C. in the earlier manifestos, and that he was a literary creation. In the *Wedding*, where he is the narrator of his own story, he laments his own *Unverstand* (lack of understanding) and *Unwürdigkeit* (unworthiness). Moreover, while there are a good many references to laughter in the *Wedding*, the laughter is directed at Christian himself in all instances but one, and there he joins the other remaining guests at the wedding. On their last evening, they are about to be made Knights of the

²⁸ Willard, "Andreae's *Ludibrium*," 776.

²⁹ Johann Valentin, *Menippus Sive Dialogorum Satyricorum Centuria* (Cosmopolis [Strasbourg; Zetane heirs?], 1618; [Johann Valentin Andreae], *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz, 1459* (Strassburg: Lazarus Zetzner, 1616).

³⁰ *Allgemeine und General Reformation der ganzen weiten Welt* (Kassel: Wilhelm Wessel, 1614).

Golden Stone, and a castle page reads five articles to which members must subscribe. When he comes to the last – “That you shall not be willing to live longer than God will have you” – Christian reports: “we could not choose but laugh sufficiently.” He speculates that the last item may have been added “only for a conceit.”³¹ This “conceit”, or jest or farce (German *Posse*), suggests the Order is unlike any esoteric group promising elixirs of life. The new initiates have been given power over sickness, recalling power that Jesus gave to his disciples (Matthew 10:1), as well as over poverty and ignorance. After agreeing to the statutes, which recall those of the first Rosicrucian manifesto, each new member chooses a motto and signs the register of members of the Order. Christian chooses a very Socratic motto, “The height of knowledge is to know nothing.” This is a symbol of his humility. As narrator, Christian asks readers “not to interpret the following Narration to any vain glory or pride of my own” and adds that he would have concealed his honors “if there had not been a special necessity in it.”³²

In a second paper on *The Chemical Wedding*, presented at a conference Gyuri organized at the University of Szeged in 2011, I considered the *Wedding* within another literary genre: the medieval dream-vision, of which Chaucer's *Book of the Duchess* and Langland's *Vision of Piers Plowman* are English examples and Dante's *Commedia* may well be the supreme example. These are works in which the poet-narrator falls asleep and dreams something far greater than an ordinary dream: a vision within which the dreamer may go through a week of dreams within the narrative. This reading was meant to supplement my reading of the *Wedding* as a satire, one which made fun of wedding guests who had inflated opinions of their worthiness and understanding. It also attempted to address the problem of the *Wedding's* ending. For the text ends abruptly with a marginal note by the editor who claims to have brought Christian's manuscript to the press. The note states that, because Christian had been sentenced to remain at the royal palace, he decided to leave under the cover of darkness and return home.³³

It seemed an impossible journey by night, for it covered a choice of difficult, dangerous paths that had taken a full day's travel, on the story's second day. Yet Christian hoped to be back at his humble cottage in time for the Easter service. (In my reading, the *Wedding* began on the night of Palm Sunday and concluded during the Easter vigil with the alchemical work performed on the afternoon of Good Friday.) On the first night and most of the other nights since, Christian had dreamed about what lay ahead for him.

³¹ Christian Rosencreutz, *The Hermetick Romance: Or The Chymical Wedding*, trans. E. Foxcroft (London: A. Sowle, 1690), 220.

³² *Ibid.*, 212.

³³ *Ibid.*, 226.

Now, on the seventh night, it seemed that he could have wakened from a dream-vision in which he had a series of shorter dreams.³⁴ It was here that I introduced the figure of John Dee, whose “hieroglyphic monad” symbol appeared on the invitation to the royal wedding and gave Christian confidence that the invitation came from a good source. I did not discuss further influence of Dee in the second essay, or in a third written the next year.³⁵ However, it seems appropriate in an essay for Gyuri to give some further reasons that Dee may have served as a magus figure for the author of *The Chemical Wedding*. To this end, I shall discuss three aspects of John Dee’s reputation in his own time: Dee as mathematician and astronomer/astrologer, Dee as book collector and scholar, and Dee as aspiring alchemist.

Although Dee was skilled in languages and became the under professor of Greek at Cambridge University when he was still a teenager, he regarded himself as a mathematician first of all, including astronomy/astrology and cartography/navigation as disciplines that depended on good mathematics. Similarly, Andreae was far more skilled in mathematics than is commonly recognized. He completed a mathematical degree at the same time as his theological degree, and he published a book of mathematical and geometrical problems.³⁶ Moreover, just as Dee refined instruments for use by English navigators, Andreae constructed an elaborate and beautiful clock-calendar combination and a cipher device, both of which have been on display in German museums.³⁷ On the third day of Andreae’s *Wedding*, Christian takes great interest in a cleverly made terrestrial globe of thirty feet in diameter. The globe is overseen by one Atlas, who is said to be the royal astronomer. At the castle Christian sees “all kind of Art-Shops.” He notes that “their chambers are built in *semi-circle*, that so they might have before their Eyes the costly Clock-work which was erected upon a fair Turret in the Center, and regulate themselves according to the course of the *Planets*, which were to be seen on it in a glorious manner.”³⁸

Rather like his literary precursor Erasmus, Dee spent all his extra money on books and manuscripts, amassing what was said to be the largest library in England. Andreae’s Christian wants especially to see the castle library once he is admitted to the company of of-

³⁴ Thomas Willard, “Dreams and Symbols in *The Chemical Wedding*,” in Peter J. Forshaw, ed., *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism* (Leiden / Boston: Brill, 2017), 130–51, esp. 142–47.

³⁵ Thomas Willard, “The Strange Journey of Christian Rosencreutz,” in Albrecht Classen, ed., *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times* (Berlin / Boston: De Gruyter, 2013), 667–97.

³⁶ Johannes Valentin Andreae, *Collectaneorum Mathematicorum Decades 11* (Tübingen: J.A. Celsius, 1614).

³⁷ Gilly, *Cimelia Rhodostaurotica*, 54–5.

³⁸ Rosencreutz, *The Hermetick Romance*, 78.

ficial guests at the royal wedding. He is delighted to see a library "as it was before the Reformation." He notes with amazement:

At the entry of this room stands a *great* Book, the like of which I never saw, in which all the Figures, Rooms, Portals; also all the Writings, Riddles and the like, to be seen in the whole Castle, are delineated. Now although we made some promise concerning *this* also, yet at present I must contain my self, and first learn to know the World better.³⁹

However, he is not allowed to browse, for his guide is reminded that the king does not allow the collection to be seen by any living man. This suggests the collection is something like the Akashic Records of Rudolf Steiner's Anthroposophy.

Finally, just as Dee's symbol of the Hieroglyphic Monad appears on the wedding invitation that Christian receives on the first day, the teachings about alchemy in Dee's *Monas Hieroglyphica* dominate the royal wedding, a marriage of heaven and earth completed in a seven-story alchemical tower on the sixth day. Behind Dee's Monad is the recognition that the seven planets of the pre-Copernican world, including the Sun and Moon as well as the five planets visible to the naked eye, correspond to the seven metals on which the alchemist must perform the *opus magnus* or great work. Dee described the true alchemy as a "lower astronomy" (*astronomia inferioris*) to be completed on seven levels (see Fig. 1).⁴⁰ He also realized that knowledge of the highest, supercelestial realm of angels, archangels, and God was needed, and he thus anticipated Yates's Alchymia, Magia, and Cabala. In the *Wedding*, Christian foresees the alchemical operation as he observes the stars on the night before the alchemical procedure, when he does not dream. He alone of all the wedding guests who are later initiated into the Order of the Golden Fleece (also the Golden Stone) understands how the apparently miraculous creation of the new king and queen is made possible and performed in the alchemical tower.

The alchemy performed there is of course allegorical; however, we may take a hint from Dee's statement that the true mercury of the philosophers is the "celebrated microcosm and Adam" (*Celeberimus Microcosmos & Adam*).⁴¹ Based on this statement, we might guess that the king regenerated alchemically in the tower is the archetypal man, and his queen the archetypal woman. Andreae's *Chemical Wedding* has other elements

³⁹ Ibid., 76–7.

⁴⁰ John Dee, *Monas Hieroglyphica* (1564; Frankfurt: Johann Welcher and Peter Fischer, 1591), 62–6; Theorem 18. Dee affirms here, "I have learned that heavenly astronomy is the parent and teacher of the lower world" (*Caelestem Astronomiam, Inferioris esse puasi Parentem & Magistrum*).

⁴¹ Dee, *Monas Hieroglyguca*, 49; Theorem 13. The Wellcome Library copy has Dee's Monas figure penciled in the margin beside the word "Adam".

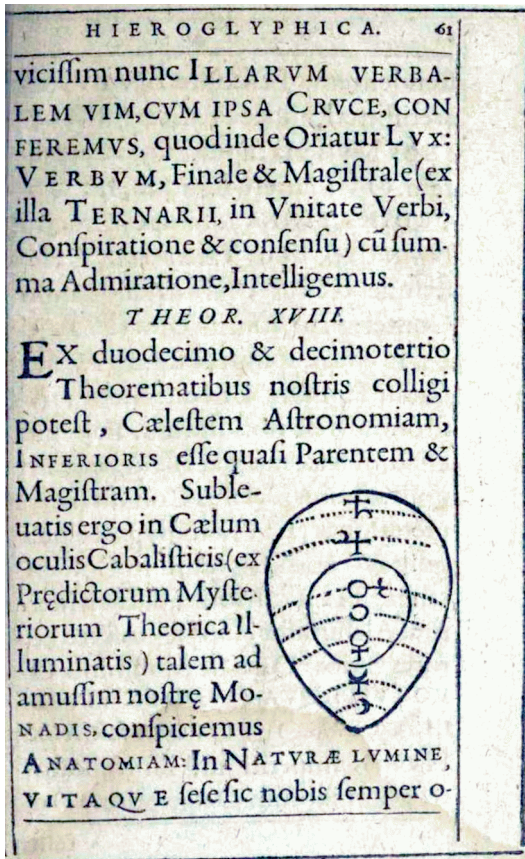


Fig. 1 Alchemy as the lower astronomy.
From John Dee, *Monas Hieroglyphica*
(1564; Frankfurt: Johann Wenzel and Peter Fischer, 1691).

that confirm the intuitions Yates would later have. For example, the magic number seven in the *Weddings* seven days and seven-story tower appears also in a drama performed for the wedding party and guests on the fourth day. At the center of the story, at its farthest remove from the wedding invitation and the return to Christian's humble cottage, there is a play in seven acts. In the play, the king's son rescues his future bride from a tyrannic "Moor." Thus, we have the symbolic alchemical marriage of the *mulier candida* (white woman) to a purified *vir rebis* (red man). Similarly, Shakespeare's *The Tempest*, performed at the wedding of Frederick V and Elizabeth Stewart and with which *The Rosicrucian Enlightenment* began, Miranda is betrothed to Prince Ferdinand after her attempted rape by Caliban, the "savage and deformed slave."

But here one must fantasize, and the American novelist John Crowley has done just this in his cycle of esoteric novels published under the collective title *Aegypt: The Solitudes* (1987), *Love and Sleep* (1994), *Daemonomania* (2000), and *Endless Things* (2007). A distinguished reviewer of the tetralogy notes: "Crowley himself calls it a 'fantasia' on themes of Frances A. Yates and other scholars of the Renaissance occult."⁴² Dee's presence and influence are evident throughout the cycle. The first novel opens with an angel seen in Dee's scrying glass, the Elizabethan equivalent of a crystal ball; the last one introduces Andrae, who happens to

⁴² Michael Dirda, "A Secret History of the World," *The Washington Post*, April 19, 1987, <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1987/04/19/a-secret-history-of-the-world/ba4ecec9-198e-47d6-8778-c8739bcc4a46/>. Also see Dirda, "Souls Hungering after Meaning," *The American Scholar* December 1, 2007, <https://theamericanscholar.org/souls-hungering-after-meaning>.

be in Heidelberg when the entourage of Ferdinand V and his new wife Elizabeth enters the city. The truth of Crowley's fiction is a literary truth of the sort that one grasps after reading a fine literary work to its completion and can reflect on it as a whole. Specifically, the fictional truth is what James Joyce, echoing Aquinas, called the art work's wholeness, harmony, and radiance.⁴³ Joyce's autobiographical protagonist prefers to speak of beauty, but we know from Keats and indeed from Plato that beauty and truth are closely intertwined. Dee sometimes had to apologize for maps that looked too geometrical to be literally exact, especially when they illustrated a great *desideratum* such as the existence of a Northwest Passage to China.⁴⁴ But he spent his life believing, like the polymathic magus he aspired to be, that the physical world lay under the influence of the celestial and supercelestial worlds. I suspect it was this combination of philosophy and spirituality that especially appealed to Dee's great advocate at the Warburg Institute.⁴⁵

⁴³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914; Auckland, NZ: Floating Press, 2010), 32, chap. 5.

⁴⁴ Amir R. Alexander, *Geometrical Landscapes: The Voyages of Discovery and the Transformation of Mathematical Practice* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), 70–8.

⁴⁵ Yates's first biographer has made it clear that she was a lifelong sceptic, after abandoning the Catholicism of her parents, but appreciated the combination of philosophy and spirituality that she found in books by Dee and other writers in the Rosicrucian tradition. See Marjorie G. Jones, *Frances Yates and the Hermetic Tradition* (Lake Worth, FL: Ibis Press, 2008).

REPRESENTING THE ST BARTHOLOMEW'S DAY MASSACRE IN LITERATURE AND FILM⁴⁶

ROWLAND WYMER

My first encounter with a representation of the St Bartholomew's Day Massacre was at about the age of eleven in a collection of true stories of "Wonderful Escapes" inherited from my grandfather, who was given it as a Sunday School prize in 1885.¹ This episode told of the miraculous escape of the Huguenot Jacques de Nompar, seigneur de Caumont, who, when his father and brother were stabbed to death in the street, lay under them for hours as if dead himself, covered in their blood. One might suspect a sectarian motive on the part of the Protestant rector who awarded my grandfather this prize, except that this episode was flanked by stories of escapes during the same period by leading Catholics, such as Mary Queen of Scots and Charles de Guise (eldest son of the notorious Duke Henry) and contained many instances of historical escapes, from the seventh century BC to the middle of the nineteenth century, which had no religious context at all. The intention of the prize was simply to provide a young boy with some exciting stories of historical adventures rather than to strengthen his Protestant beliefs. Most representations of the Massacre are very different from this.

The St Bartholomew's Day Massacre was the most notorious episode in the French Wars of Religion which raged between Catholics and Protestants (Huguenots) in the second half of the sixteenth century.² In an attempt to consolidate the temporary peace which had been brought about by the Edict of St Germain in 1570, Catherine de Medici, the mother of Charles IX, and the real power behind the throne, had arranged the marriage of the king's sister, Marguerite de Valois to one of the Huguenot leaders, Henry of Navarre. Most of the principal Huguenots and many of their followers came to Paris for the wedding, which took place on August 18, 1572.

⁴⁶ This essay has been developed from a paper delivered (via Zoom in September 2021) to the ESSE 2020 Conference as part of a seminar on "The Lure of the Renaissance", which I co-convoked with Professor Szónyi. It was then given as a Zoom talk to the Cambridge-Szeged Society on 8 December, 2021.

¹ Richard Whiteing, ed., *Wonderful Escapes* (London: Cassell, Petter, and Galpin, n.d. [1870?]), 45–54.

² The summary of events which follows is based primarily on Mack P. Holt, *The French Wars of Religion, 1562–1629*, 2nd ed. (1995; Cambridge: Cambridge University Press, 2005) and Barbara Diefendorf, *Beneath the Cross: Catholics and Huguenots in Sixteenth-Century Paris* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

On August 22 there was an attempt to kill the Huguenot leader Admiral Coligny, probably initiated by the Duke of Guise (a leading Catholic), who blamed him for the assassination of his father at Orleans nine years earlier. Although the attempt failed, the royal inner circle feared they might now be in danger from retaliation by the many Huguenots currently in or near Paris. A decision was taken to kill a few dozen of the leading Huguenots, including Coligny himself, and they were dragged from their beds and murdered in the early hours of August 24. However, the limited cull of leading Huguenots which had been planned turned into an uncontrolled massacre of between 3,000 and 6,000 Protestant men, women, and children by their Catholic neighbours which the king was powerless to stop. Similar massacres then took place in the rest of France over the next six weeks. The final death toll will never be known but was somewhere between 10,000 and 30,000, the estimates rising in recent years as a consequence of extensive local archival research.³

The impact on the rest of Europe, and in particular Elizabethan politics and culture, was enormous. "The phrase 'Saint Bartholomew' would suddenly be instated as a chilling, European-wide shorthand at least among Protestants, for gratuitous massacre, religious intolerance, martyrdom of the innocent."⁴ Huguenot writers like François Hotman and Philippe de Mornay promptly developed influential arguments for the right of the nobility to take up arms against monarchs who had become tyrants. Sir Francis Walsingham, who set up Elizabeth's very effective anti-Catholic spy network, was himself in Paris as the English ambassador at the time of the massacre. Sir Philip Sidney was one of the Englishmen who took shelter in the ambassador's lodgings and heard the cries of those being murdered in the street. A year later, in September 1573, Sidney was in Hungary and undoubtedly gave his Hungarian Protestant acquaintances a first-hand account of the Massacre.⁵ Following the Northern Rising of 1569 and the excommunication of Elizabeth by the Pope in 1570, this was the final proof to English Protestants like Sidney of Catholic treachery and brutality. From now on, any means that could be employed to prevent the

³ See, for instance, Jérémie Foa, *Tous ceux qui Tombent: Visages du Massacre de la Saint-Bartholomé* (Paris: La Découverte, 2021).

⁴ Robert White, "The Cultural Impact of the Massacre of St Bartholomew's Day," in Jennifer Richards, ed., *Early Modern Civil Discourses* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), 184.

⁵ These acquaintances may have included Boldizsár Batthyány, an aristocrat with a strong interest in alchemy who, despite being a Protestant, had spent time in France in the service of the Guise family. See György E. Szőnyi, "Layers of Meaning in Alchemy in John Dee's *Monas Hieroglyphica* and its Relevance in a Central European Context," in Tomáš Nejeschleba and Jiří Michalek, eds., *Latin Alchemical Literature of Czech Provenance* (Olomouc: Palacky University, 2015), 114.

return of Catholicism to England, including the torture and execution of Catholic priests simply for being present in England, were thought to be justifiable. Pope Gregory vindicated this reaction by issuing a special medal celebrating the massacre, commissioning frescoes by Vasari, and instituting an annual commemoration of the Massacre, pairing it with the naval victory over the Turks at Lepanto the previous year as two successful defences of Catholic Europe.

The main written responses to the massacre in France initially took the form of polemical pamphlets either celebrating God's punishment of heretics or lamenting the Huguenot suffering and denouncing Catholic treachery.⁶ However, the desire to give literary or dramatic form to these terrible events also emerged quite early on, raising interesting questions of representation.⁷ What kinds of decorum should be observed? What kinds of framing would make sense of such events? As Kurt Vonnegut tells a friend at the beginning of *Slaughterhouse-Five*, his very idiosyncratic novel about the bombing of Dresden: "It is so short and jumbled and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre."⁸ In the case of theatrical representations there are additional practical problems about how you stage acts of extreme violence committed against thousands of people.

An early major literary response to the French Wars of Religion which includes a substantial section (Book V "The Swords") on St Bartholomew's Day and other similar massacres was the epic poem *Les Tragiques*, written by Agrippa d'Aubigné, one of the Huguenot military leaders, between 1577 and 1616 and later revised around 1630. Like *Paradise Lost*, it is a "loser's epic", written out of defeat and disappointment. It made almost no impact at the time but is now recognised within French literary culture as an important example of the most admired of Renaissance literary genres, the epic or "heroic poem."

⁶ There were surprisingly few English pamphlets published in the immediate aftermath of the Massacre. This was probably because Elizabeth and her government were anxious to repair relations with France and were still open to the possibility of a marriage between her and the Duke of Alençon (the younger brother of the French King). Popular hostility to such a marriage, articulated by John Stubbs in *The Discoverie of a Gaping Gulf* (1579), was partly fuelled by vivid recollections of the part played by the House of Valois in the Massacre. See Arthur Geoffrey Dickens, "The Elizabethans and St. Bartholomew," in *The Massacre of St. Bartholomew: Reappraisals and Documents* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1974), 52–70.

⁷ When Stubbs recalled the Massacre in *The Discoverie*, he framed it as a theatrical tragedy which had been scripted by Catherine de Medici: "all thys whyle the mother as setter forth of thys earnest game, stooede holding the booke (as it were) upon the stage and told her children and every other player what he should say" (John Stubbs, *The Discoverie of a Gaping Gulf* [London: W. Page, 1579], B4v).

⁸ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969; London: Panther, 1972), 20.

However, until now it has been largely unknown to Anglophone scholars since it was only fully translated into English in 2020.⁹

It places the horrors of the Wars of Religion within a Biblical framework of history, from the Creation to the Second Coming. There is a dialogue in Heaven between God and Satan, in which Satan is given permission to test the faithful, as once he tested Job. The poem combines elaborate mythological material with graphic details of the acts of violence which took place, such as the woman whose body was left hanging by her hair from a bridge for two days until her husband was also killed and thrown into the Seine, taking her down with him into the river, united again in death.¹⁰ It employs a massive repertoire of literary devices but is not trying to achieve an aesthetic distance from the events it describes. It is a passionate and angry attempt to rouse its readers to keep on fighting for the Protestant cause. In form it has some resemblances to *Paradise Lost* but in tone it is often nearer to Milton's sonnet "Avenge, O Lord, thy slaughtered saints."¹¹ An anonymous source is quoted in the Preface as saying, "We are tired of books that teach; give us ones that will stir our hearts." And much of the poem *is* very moving in its depiction of Huguenot suffering but its calls for appropriate punishment for the perpetrators are as extreme as anything in the Old Testament, as in the following lines which echo the ferocious conclusion to Psalm 137:

Just will be the black horseman, flying to snatch
Your children that cling to your unclean breast,
To dash them to pieces against the hard stone.¹²

⁹ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, trans. Valerie Worth-Stylianou (Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2020). This edition has a substantial introduction, full scholarly notes, and a number of other features designed to make this lengthy and complex work accessible to Anglophone students.

¹⁰ *Ibid.*, V, 901–16.

¹¹ An English text with a few similarities to *Les Tragiques*, though much inferior poetically, is a long poem by Anne Dowriche, *The French Historie, that is, A Lamentable Discourse of Three of the Chiefe, and Most Famous Bloodie Broiles that Have Happened in France for the Gospell of Jesus Christ* (London: Thomas Orwin, 1589). Like d'Aubigné, she uses Biblical history to place examples of the persecution of French Huguenots, including the St Bartholomew's Day Massacre, within a Protestant Providential framework which will ensure that blood will be repaid with blood. See Randall Martin, "Anne Dowriche, *The French History*, Christopher Marlowe, and Machiavellian Agency," *Studies in English Literature 1500–1900* 39 (1999): 69–87.

¹² Aubigné, *Tragiques*, VII, 262–64.

Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris*, first performed in 1593, and surviving only in an abbreviated and mutilated text (probably printed around 1602), also seems to be an attempt to stir up anti-Catholic feelings in its audiences and readers. Catherine de Medici and the Duke of Guise are presented as monsters of Machiavellian villainy while Henry III is shown, like Edward II, as a weak, effeminate king who dotes on his male "minions", but also, quite unhistorically, as becoming a Protestant sympathiser who, in his dying words, professes eternal love to the Queen of England "Whom God hath bless'd for hating papistry."¹³ In a devastating critique of the play, Wilbur Sanders asked, "how did Marlowe come to write this nasty piece of journalistic bombast?"¹⁴ The three main answers, which are not mutually exclusive, are: that he wished to make some money quickly by pandering to the crudest tastes of a mainly Protestant public-theatre audience; that he wanted to give a cool and unillusioned analysis of the politic use of religion in the service of Machiavellian power struggles; and that he was drawn to the events he dramatized by his personal sexual psychology, which has been plausibly conjectured to be both homoerotic and sadomasochistic. It is certainly true that he takes an especial relish in the murders of scholars and tutors. Peter Ramus the famous rhetorician is murdered by the Guise because he had scoffed at Aristotle's logic. Two Protestant schoolmasters are likewise stabbed, with the Guise exclaiming "Come sirs, / I'll whip you to death with my poniard's point."¹⁵ It is not hard to see in this Marlowe's fantasised revenge for the school punishments he must have suffered.

Marlowe's play was very popular and was revived several times (in 1594, 1598, and 1601). It presumably encouraged Thomas Dekker and Michael Drayton to write their trilogy about *The Civil Wars in France* (1598–9) covering events from the Massacre to the

¹³ Christopher Marlowe, "The Massacre at Paris," in Harold James Oliver, ed., *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris* (London: Methuen, 1968), XXIV, 69.

¹⁴ Wilbur Sanders, *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), 22. Sanders' relentlessly negative view of the play has frequently been challenged by subsequent critics. One of the most effective of these challenges was by Julia Briggs in "Marlowe's *Massacre at Paris*: A Reconsideration," *Review of English Studies* n. s. 34, no. 135 (1983): 257–78. Briggs was able to show that Marlowe makes use of Catholic as well as Protestant pamphlet sources to construct a play that is more ironic and thought-provoking than Sanders claimed. Marlowe's play is examined in great detail by Andrew M. Kirk in *The Mirror of Confusion: The Representation of French History in English Renaissance Drama* (New York: Garland, 1996), 77–106, and Richard Hillman in *Shakespeare, Marlowe and the Politics of France* (Basingstoke: Palgrave, 2002), 72–111. Hillman has a particularly interesting discussion of the relation of Marlowe's play to two early French Catholic closet dramas dealing with some of the same historical events: François de Chantelouve, *La Tragedie de feu Gaspar de Colligny* (1575) and Pierre Matthieu, *La Guisiade* (1589).

¹⁵ Marlowe, *Massacre*, IX, 78–9.

Edict of Nantes in 1598. Dekker then added a prequel, *The First Introduction to the Civil Wars in France* (1599), dealing with the earlier massacre of Huguenots at Vassy in 1562.¹⁶ Marlowe may also have influenced George Chapman to embark on his own series of tragedies about recent French history. In one of them, *The Revenge of Bussy D'Ambois* (c.1610), Chapman does something extraordinary by making his noble protagonist, Clermont D'Ambois, a devoted friend of the Duke of Guise. When challenged about the Guise's part in the St Bartholomew's Day Massacre, Clermont replies:

The Massacre? I thought twas some such blemish.
 [...]
 Had Faith and true Religion been prefer'd
 Religious Guise had never massacred.¹⁷

Clermont's devotion to the Guise is such that, on hearing of his assassination, he resolves to kill himself too, since there is now no one left to defend goodness, piety, or manhood. This astonishing challenge to the prejudices of a mainly Protestant English theatre audience may be one of the reasons why the play seems to have been much less successful than Chapman's earlier *Bussy D'Ambois* (1604).¹⁸

Marlowe, d'Aubigné, and Chapman were close enough in time to the events they wrote about to count as active participants in the war of words which followed the Massacre. In later centuries St Bartholomew's Day remained a benchmark for religiously motivated atrocities involving mob violence. Unlike the violence of set-piece battles between organised militias, or the cruelties of Tudor England, which were the burnings and hang-

¹⁶ All these plays are now lost but their existence is known about from entries in Henslowe's Diary.

¹⁷ George Chapman, *The Revenge of Bussy D'Ambois*, ed. Robert J. Lordi, in *The Plays of George Chapman: The Tragedies*, gen. ed. Allan Holaday (Cambridge: D. S. Brewer, 1987), II, 1.205, 233–34.

¹⁸ Shakespeare's engagement with the French Wars of Religion in *Love's Labour's Lost*, which features a "King of Navarre" who breaks his vows, as Henry did when, in 1593, he converted to Catholicism in order to enter Paris, is (predictably) much more oblique and cryptic. See Richard Wilson, "Too Long for a Play: Shakespeare and the Wars of Religion," in *Worldly Shakespeare: The Theatre of Our Good Will* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 53–72. Shakespeare, who lodged with Huguenots for a time in the early seventeenth century, was almost certainly much more interested in the French Wars of Religion than appears from a superficial inspection of his plays. After Henrietta Maria had visited Stratford in 1643, Shakespeare's daughter Susanna presented her with *A Mervaylous Discourse upon the Lyfe of Katherine de Medicis* (a 1575 English translation of a French work) which had probably belonged to her father and was "a tirade against Catherine de Medici, queen and regent, for her political involvement after the St Bartholomew's Day Massacre." Lachlan Mackinnon, "His Daughter Susanna Hall," in Paul Edmondson and Stanley Wells, eds., *The Shakespeare Circle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 81.

ings carried out by the state, St Bartholomew's Day and the massacres which both preceded and followed it were largely carried out by ordinary citizens, turning on their neighbours and inflicting the most appalling cruelties on the old, the infirm, women, and children.

In certain political and historical circumstances, novelists, dramatists, and film directors find a new relevance in these sixteenth-century horrors but there is not a uniform and predictable way of framing them. The anti-Catholic hysteria of the alleged Popish Plot of 1678 and the Exclusion Crisis which followed, as Parliament attempted to prevent the Catholic James from succeeding Charles II, prompted Nathaniel Lee to write *The Massacre of Paris* in 1681, though it wasn't performed or printed till after the Glorious Revolution of 1688. Anticipating some later treatments, the play foregrounds Marguerite's erotic relationship with the Duke of Guise and is certainly anti-Catholic and anti-French but its political position is actually Tory rather than Whig. In other words, instead of showing Catholic cruelty and treachery as a way of strengthening opposition to the succession of the Catholic James, it uses them to tell opponents of Charles and James to shut up. They ought to be happy with the status quo in England as it's so much better over here than in France.

*With Rome's Religion and French Government,
What Slave so abject as to be content?
Now, idle Malecontent, what is't you'd have?
Would you be an Idolater or Slave?
What d'you murmur for, because you're free,
And this bless'd Isle enjoys its Liberty?*¹⁹

This rather perverse "Tory" use of the Massacre was confirmed when Lee then collaborated with Dryden on another play, *The Duke of Guise* (1682), which tried to argue that what was bad about the Guise was not his Catholic extremism but his unlawful attempt to block the legitimate succession to the throne. Just as the Guise and the Holy League had tried to stop Henry of Navarre succeeding Henry III, so the Whigs with their "Covenant" were trying to stop James succeeding Charles.

*Our Play's a Parallel: The Holy League
Begot our Cov'nant: Guisards got the Whigg:*²⁰

¹⁹ Nathaniel Lee, *The Massacre of Paris: A Tragedy* (London: R. Bentley and M. Magnes, 1690), prologue, A2r.

²⁰ John Dryden and Nathaniel Lee, *The Duke of Guise: A Tragedy* (London: R. Bentley and J. Tonson, 1683), prologue, A3v.

This was such a contorted application of French history that Dryden was forced to publish a separate *Vindication* of the play, explaining exactly what he had been trying to do.

The French Revolution of 1789 and the Terror which succeeded it caused both sides to look back at St Bartholomew's Day, either as a previous example of an uncontrollable and bloodthirsty mob of French citizens or, on the contrary, of the lengths an unprincipled and degenerate monarchy and aristocracy would go to in their efforts to cling on to power. The English looked across the Channel with both horror and fascination at the unfolding events in France but very strict political censorship and theatre licensing laws meant that they could not put these events directly on the stage.²¹ Hence Elizabeth Inchbald, a commercially successful dramatist, went back to St Bartholomew's Day to express her reaction to Robespierre's Terror, which was still continuing when she wrote *The Massacre* in September 1792. Even with this deliberate historical distancing, she did not have Marlowe's confidence that the stage can represent a massacre effectively and the events of St Bartholomew's Day are narrated retrospectively by a character who has survived them. Moreover, the whole play was conceived as a closet drama and never performed in her lifetime. Its first professional performance in England was not till 2009, at the Theatre Royal in Bury St Edmunds. As someone who was both a Catholic and a political radical, Inchbald might be presumed to have a complicated attitude to the events of both 1792 and 1572 but her stance is in fact straightforwardly humane and compassionate as she tries to imagine what it would be like to be pursued by a violent mob or dragged before a "people's court." Her purpose in writing the play, which was to persuade people that such things should never again happen, was (in the absence of either performance or print publication) partially implemented by circulating it in manuscript to a number of influential figures such as Edmund Burke, William Godwin, and Mary Wollstonecraft.

The further upheavals of French history in the first part of the nineteenth century encouraged a major upsurge in historical novels and plays, as France tried to decide what sort of a nation it was and where it had come from. The Wars of Religion and the eventual defeat of the Huguenots were a major part of the national story and one which attracted a number of writers. Examples include Prosper Mérimée's *Chronicle of the Reign of Charles IX* (1829) and Honoré de Balzac's *About Catherine de Medici* (1843). Despite the strong appetite for historical novels, these particular events were highly problematic,

²¹ John Robbins, "Documenting Terror in Elizabeth Inchbald's *The Massacre*," *Studies in English Literature* 57, no. 3 (2017): 608–9.

whether you were a Royalist or a Republican, and the best way of dealing with them from a commercial point of view might be to do what Alexandre Dumas did in *La Reine Margot* (1845), which was to use the Massacre as a backdrop to a romantic melodrama, starring the beautiful Marguerite de Valois. I will look more closely at this novel in connection with the 1994 film version of it with which I conclude my essay. However, before I get on to it, I would like to give a couple of further examples of how particular political circumstances prompt artists to look back again at St Bartholomew's Day.

D.W. Griffith's epic silent film *Intolerance* (1916), subtitled "Love's Struggle throughout the Ages" used the St Bartholomew's Day Massacre as one of its four storylines, which are intercut in a bravura masterpiece of editing at the film's climax to make the continued relevance of the Massacre starkly apparent. The other three stories are "The Mother and the Law" (set in modern America), "The Fall of Babylon", and the gospel story. The St Bartholomew's Day strand concerns a doomed love affair between a Catholic man and Protestant woman, both of whom perish in the massacre. It has attracted much less critical attention than the politically radical modern American story or the spectacular Fall of Babylon sequences. It is surprisingly graphic for an American film of that period, being unafraid to show women and children being murdered. Also, perhaps anxious about coming across as anti-Catholic and upsetting Italian American or Hispanic American audiences, it attempts to achieve a certain "balance" (which is not attempted in the modern American strand). There is a flashback scene to an earlier Huguenot massacre of Catholics, which is unusual in most representations of the Massacre. There is also a glimpse of a Catholic priest saving a little girl by hiding her under his robes.²²

The date of 1916 means that the film is contemporary with the Armenian genocide which was then going on in Turkey but I don't think there is anything to suggest the film makers had this in mind. The implicit connection seems to be with D. W. Griffith's previous silent epic film *The Birth of a Nation* (1915) which had reproduced uncritically the viewpoint of its source novel, *The Clansman*. This was that after the American Civil War, the Ku Klux Klan had played a noble role in protecting white people, especially white women, from the violence of the newly liberated blacks. This was such a grotesque distortion of what actually happened, which was the systematic suppression of black rights in the South by the white majority, that even in 1915 there was a storm of protest. It is

²² Such individual acts of mercy were not unknown. Even the Duke of Guise sheltered several Protestants in his house, though his enemies interpreted this as a calculated and cynical attempt to leave Charles IX and the royal circle looking wholly responsible for the general massacre which had followed from his desire for revenge on Admiral Coligny. See Henri Noguères, *The Massacre of Saint Bartholomew*, trans. Claire Eliane Engel (1959; London: Allen and Unwin, 1962), 123.

sometimes said to be one of the “easily disprovable myths” about *Intolerance* that it was in any sense an apology for his previous film, since Griffith never made any public apology for the way he presented the Ku Klux Klan.²³ However, it is hard not to see a connection. An editorial in the African-American newspaper *California Eagle*, a paper which had objected strongly to *The Birth of a Nation*, said “As a race we believe that *Intolerance* will do much to abate the prejudicial feeling” created by the previous film.²⁴

One of the many *Doctor Who* adventures whose tapes were notoriously and short-sightedly erased by the BBC when they became short of storage space was “The Massacre of St Bartholomew’s Eve”, a four-part adventure screened in February 1966. No footage of these episodes survives. There are a few still photographs, a fan’s audio recording of the transmitted episodes, the original scripts, and a later novelization by one of the original script writers, John Lucarotti, which differs considerably from what was actually shown on television. The advanced nature of *Doctor Who* scholarship means that there is actually a whole scholarly book, by James Cooray Smith, devoted to these missing episodes.

This was a phase in the evolution of *Doctor Who* when “future” adventures involving monsters such as the Daleks or Cybermen alternated with “past” adventures set in recognizable historical periods and dealing with actual events. According to James Cooray Smith, “This is the *Doctor Who* serial which attempts to be the most responsive and responsible to the historical record, the one that takes most seriously its nature as a piece of drama set during real events and portraying people who actually lived.”²⁵

Despite being relatively accurate historically (the plot turns on an overheard reference to the earlier massacre of Huguenots at Vassy in 1562), it mysteriously omits the Duke of Guise from its cast of major historical figures implicated in the Massacre. Its boldest artistic manoeuvre is to create a fictional Abbot of Amboise, who has been tasked with organizing the assassination of Coligny, and to make him apparently identical in appearance to the Doctor, both characters being played by William Hartnell. One motive for this was simply to give William Hartnell more scope to display his acting abilities. He had been playing the Doctor for more than three years and had been starting to feel constrained by the role. But like all uses of twins and doubles it might also suggest various kinds of symbolic meaning. The Abbot is not only a ruthless persecutor of Protestants, he is also a

²³ Richard Porton, “Coming to Terms with *Intolerance*,” in Booklet accompanying *Intolerance: Love’s Struggle throughout the Ages*, directed by D. W. Griffith (1916; Cohen Media Group, 2013, Blu-ray), 22.

²⁴ Quoted by William M. Drew in “D. W. Griffith’s *Intolerance*: Evolution of a Masterpiece”, in Booklet accompanying *Intolerance*, 6.

²⁵ James Cooray Smith, *The Massacre*, The Black Archive #2 (London: Obverse Books, 2016), 26.

persecutor of freethinkers like the apothecary Preslin, who has been conducting proto-scientific experiments in germinology. So we have yet another example of how science fiction tends to construct Catholicism as the superstitious "other" of science, whereas within Anglo-American culture Protestantism is sometimes seen as closer to proto-rationality.²⁶

However, by making the Abbot identical with the Doctor, there might be an implication that *both* Catholicism and science are ruthless and amoral ideologies. When the Doctor refuses to try to save a Protestant girl because he doesn't want to risk altering the course of history, his companion Steven decides to abandon him when they return to the present: "If your researches have so little regard for human life then I want no part of it."²⁷ This triggers a tragic monologue from the Doctor, as he reflects on how all his companions eventually leave him, returning to their own times, whereas he himself can never go home.

This was the last of these "straight" historical adventures, as a sharp decline in viewing figures after the first episode indicated that audiences preferred futuristic monsters like the Daleks. In his otherwise very detailed book, James Cooray Smith doesn't ask why this particular piece of history was chosen but I don't think it is irrelevant that *Doctor Who* was first broadcast in 1963, the year after the Eichmann trial when knowledge of the full extent of the Holocaust became much more widely available. Why else is the constant refrain of the series' most iconic monsters "Exterminate! Exterminate!?" "The Massacre of St Bartholomew's Eve" was attempting to address the same issues by other means. The acting was apparently very good, the script was intelligent, and the costumes were lavish but, in the end, there wasn't enough violent action or spectacle to keep enough viewers engaged (The Doctor and Steven escape in the Tardis before the Massacre gets fully underway). The producer John Wiles said disappointedly: "The more depth you give to a thing [...] the more seriousness with which you view it [...] the more impossible it becomes on the screen, and the more unviewable."²⁸

I return now to a consideration of Dumas' 1845 novel, which follows the direction already evident in Nathaniel Lee's play by making Marguerite de Valois its central romantic focus. It covers events from the marriage of Marguerite and Henry, the assassination of Coligny, the Massacre itself, Marguerite's saving of a wounded Protestant called La Mole

²⁶ Jim Clarke, *Science Fiction and Catholicism: The Rise and Fall of the Robot Papacy* (Canterbury: Gylphi, 2019).

²⁷ "The *Doctor Who* Transcripts," The Massacre of St Bartholomew's Eve, Episode 4: "Bell of Doom", accessed February 12, 2022, www.chakoteya.net/DoctorWho/3-4.htm.

²⁸ Quoted in Smith, *Massacre*, 166.

from death on the night of the Massacre, her love affair with La Mole, the various attempts against her husband's life, and the deaths of both her lover and Charles IX two years later.²⁹

It was an enormously successful book, has never been out of print, and, according to the present-day French historian Jérémie Foa, continues to influence French fictional representations of the Massacre: "on est toujours prisonnier de la lecture d'Alexandre Dumas dans *La Reine Margot*, qui a figé le récit qu'on en donne" ["we are still prisoners of the reading of Alexandre Dumas in *La Reine Margot*, who has fixed the account we give of it."] ³⁰ Despite its immense readability (its serial form of publication generating repeated surges of anticipation and suspense), it is difficult to take it fully seriously at times. There is a considerable amount of authentic and heavily researched historical detail, including a very strong sense of the sixteenth-century urban locations, but the Massacre is being used as a colourful backdrop to a romantic melodrama which is often highly artificial and theatrical in the worst sense. Every conversation between the main characters is overheard by someone lurking behind the arras or in an adjoining room. Catherine de Medici is, once again, a monster of Machiavellian villainy with a key to every chamber in the Louvre and access to a range of poisons.

There is a continued adherence to codes of chivalry and romance which seem completely misplaced in the context of the numerous atrocities. Marguerite is disappointed when her Protestant lover seems reluctant to fight a duel with one of the Catholic perpetrators of the Massacre, Coconnas. In the Dumas universe beautiful women expect their lovers to be brave and are contemptuous if they are not. But the full context is that both men have recently been severely wounded and the location of their new confrontation is in front of the gibbet on which hangs the mutilated body of Admiral Coligny (missing his head, hands, and genitals) which the royal court has come out to inspect. What does "noble" behaviour mean in such a context? Does Dumas want us to think that Marguerite is being absurd? Since, for him, she is a full-blown romantic heroine, I don't think he does. I think it is rather that there is something slightly absurd about the novel, despite its great readability.³¹

²⁹ The Protestant whom Marguerite saved on the night of the Massacre was actually the Vicomte de Lérac. Dumas conflates him with Marguerite's later lover La Mole, who was in fact a fervent Catholic.

³⁰ Matthieu Roger-Lacan and Baptiste Roger-Lacan, "Le massacre par en bas: Une conversation avec Jérémie Foa," *Le Grand Continent*, accessed February 4, 2022, <https://legrandcontinent.eu/fr/2021/10/08/le-massacre-par-en-bas-conversation-avec-jeremie-foa/>.

³¹ According to Jérémie Foa, "On attend encore le grand romancier sur la Saint-Barthélemy" (One is still waiting for the great novelist on the Saint-Bartholomew) (Lacan and Lacan, "Le massacre"). Foa was thinking primarily of French novelists but, in any case, two popular recent English novels would have

What is genuinely interesting and effective about it is that Dumas has used the historical facts about the arranged marriage of Marguerite and Henry to combine two normally incompatible forms of romantic idealism. Since aristocratic marriages were made for dynastic reasons rather than personal ones, the courtly love convention dictated that intense erotic and romantic feelings could only be fulfilled outside marriage. The true love affair was always adulterous, as in Marguerite's tragic passion for La Mole. But the novel also invests a great deal of emotion in the loyalty and care for each other shown by Marguerite and Henry. They may both be serially unfaithful but they will never betray each other and this forced marriage acquires great emotional and ethical significance. Amid all the carnage, Dumas gives his readers something very positive to which they can cling on. The other positively developed relationship is of course between the Protestant La Mole and the Catholic Coconnas, who make several attempts to kill each other before becoming literally "blood brothers", an image of France's continuing deep divisions being reconciled at last.

There have been several film versions of *La Reine Margot*. The 1954 one, directed by Jean Dréville, kept fairly closely to the conventions of historical costume drama and was something of a star vehicle for Jeanne Moreau. The one I am going to discuss in detail is the spectacular 1994 version, directed by Patrice Chéreau, who in 1972 had directed a famous theatre production of Marlowe's play. Since the film is reasonably faithful to the Dumas novel and potentially liable to a similar critique, why does it seem so viscerally powerful, "the blood, sweat and dirt far removed from the niceties of heritage convention"?³² Is it the confident, dynamic, fluid camera work and editing or the power of the acting? Certainly, Daniel Auteuil and Isabelle Adjani give tremendous performances as the two leads and all the main roles are very strongly cast. Some of the early scenes come as close as anything yet on film to capturing the highly charged atmosphere of Jacobean tragedy, as great men realize they might be minutes away from death.

If one asks why was the film made, there is more than one answer. It was partly, it seems, to provide a strong role for Isabelle Adjani, whom the director had been trying to interest in working with him for some time. More significantly, the screen writer Danièle Thompson said she wanted to plunge into "une époque raffinée et monstrueuse qui est aussi notre époque" ["a period refined and monstrous which is also our period."³³ While the film was

been unlikely to lead him to change his mind, despite their page-turning qualities. See Tim Willocks, *The Twelve Children of Paris* (2013; London: Vintage, 2014); Ken Follett, *A Column of Fire* (2017; London: Pan Books, 2018).

³² Guy Austin, *Contemporary French Cinema: An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1996), 168.

³³ Patrice Chéreau, "Notes sur la réalisation du film," in Booklet accompanying *La Reine Margot*, directed by Patrice Chéreau (1994; Pathé, 2013, Blu-ray), 14.

in production, the Yugoslav wars were going on, with outbreaks of genocidal ethnic cleansing when neighbours turned on their neighbours. The film's composer, Goran Bregovic, was a Bosnian. The year the film was released, the Rwanda genocide took place.

Despite having the overall form of a romantic melodrama, the film is unsparing in its filming of the Massacre and its aftermath. A scene of virtually naked bodies being tipped into a large pit filled with scores more bodies closely parallels the terrible newsreel footage of the liberation of Belsen. The intention of making a wider point about genocidal violence is also supported by a scene in Amsterdam where the Huguenot exiles get help from a Jewish financier who had been expelled from Spain. If the film is intended as a critical reappraisal of specifically *French* history and the role which ethnic and religious violence has played in it, then it would also allude to the Vichy government's complicity with the Holocaust. More certainly, it alludes to the most recent occasion on which large numbers of people were murdered in Paris and their bodies thrown into the Seine. This was 17 October 1961 when pro-Algerian demonstrators were attacked by the police and between 100 and 300 killed. Just as in 1572, the full extent of the killings only gradually became apparent when the bodies started to wash up on the river banks. This recent massacre was covered up for decades and only recently have the French government acknowledged properly what happened. On 17 October 2021 President Macron laid flowers at one of the bridges over the Seine and called the killings sixty years before "unforgivable for the republic."³⁴

The jarring juxtaposition of romantic melodrama with genocide, which the film inherits from Dumas, is made more artistically coherent by a couple of significant moves. Firstly, Marguerite is rather more than the romantic heroine of the novel and becomes the moral centre of the film, allying herself explicitly with the Protestant victims rather than the killers in her own family. Secondly, the proximity of sexual love to violent death is given the extreme, positively charged aura found in writers like Georges Bataille. What we see in the film is not just romantic love, it is the *amour fou* celebrated by the surrealists. Marguerite tells her lover the Guise, "I want to see the image of my death amidst my pleasure" and when protecting La Mole from his murderous pursuers, alludes again to *la petite mort* of sexual climax: "He'll die in my arms, not yours." The last shot of the film is of Marguerite, with blood on her dress, cradling the severed head of La Mole in the coach which is taking her to safety in Navarre.

³⁴ Kim Willsher, "Macron condemns 1961 massacre of Algerians in Paris as 'unforgivable,'" *The Guardian*, October 17, 2021, accessed September 17, 2022, <https://www.theguardian.com/world/2021/oct/17/macron-crackdown-on-1961-algerian-antiwar-protest-unforgiveable>.

When one looks back at all these representations of the Massacre and its aftermath, some things seem to change over time while others stay the same. The contemporary historical context is always changing, so of course the political and moral points that writers and film makers are trying to make also change with it. Is it Catholicism, mob violence, monarchic tyranny, or any form of religious or ethnic hatred with which the artist is mainly concerned? Or is it the complicated sex life of the French court and the beautiful promiscuous Marguerite which is of the greatest interest? The major characters often appear in very different lights. The Duke of Guise is an arch-villain in Marlowe, an unlikely noble hero in Chapman's *The Revenge of Bussy d'Ambois*, and has disappeared entirely from *Doctor Who*. The Duke of Anjou, the future Henry III, is a degenerate "painted whore" in d'Aubigné, becomes a Protestant sympathizer in Marlowe, is camp and limp-wristed in *Intolerance*, and a dangerously handsome bisexual brute in the 1994 film.

One thing which hardly ever changes is the extremely negative portrayal of Catherine de Medici, the main features of which were established in the *Discours merveilleux de la vie, actions et deportemens de Catherine de Médicis* (1575), probably written by Henri Estienne, and quickly translated into English.³⁵ She is usually shown as ordering the assassination of Coligny and encouraging the mass slaughter which followed. Sometimes she is also accused of poisoning Charles IX as well, so that her favourite son, the Duke of Anjou, can inherit the throne. For d'Aubigné (and many others) she is a witch, a sorceress, a poisoner, as well as a persecutor of true Christians:

And Nero's fires were not fires compared with
Those spewed forth by this monstrous viper.³⁶

There is more than the usual misogyny involved in this. It seems that the French are reluctant to believe that they did these things to themselves without a foreigner being behind it all. It is the Italian Catherine de Medici who ends up bearing the greatest burden of guilt for what was a shameful episode of French history, and one which always seems to be newly relevant. In this way, even well-intentioned films like *La Reine Margot* are perpetuating a form of "othering" which elsewhere they seem to be protesting about. Let's blame it all on a foreign woman, one from the same city as the notorious Machiavelli.

³⁵ This was the book given by Shakespeare's daughter Susanna to Henrietta Maria in 1643 (see note 18). Balzac claimed that "In France, and at the most important period of our history, Catherine de' Medici has suffered more from popular error than any other woman" (Honoré de Balzac, *About Catherine de Medici*, trans. Clara Bell [1842; London: J. M. Dent, 1910], 5).

³⁶ Aubigné, *Tragiques*, I, 252–53.

A KÖTET SZERZŐI / LIST OF AUTHORS

ALMÁSI Zsolt, Pázmány Péter Catholic University, Budapest
Amira ALOUI, University of Szeged
ANNUS Iren, University of Szeged
ÁRVAY Anett, University of Szeged
Jan BÄCKLUND, Linnaeus University
Barbara BAERT, University of Leuven
Małgorzata Alicja BIAŁY, Jagiellonian University
Marianna D. BIRNBAUM, University of California
BORUS György, University of Debrecen
Fernando CIONI, University of Florence
Sabine COELSCH-FOISNER, University of Salzburg
CORA Zoltán, University of Szeged
CRISTIAN Réka Mónika, University of Szeged
CSEICSNER Otilia, Budapest
CSETÉNYI Korinna, University of Szeged
Clifford DAVIDSON, Western Michigan University
DEÁK Ágnes, University of Szeged
DOBOS Csilla, Central European University
DRAGON Zoltán, University of Szeged
FABINY Tibor, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest
FAZEKAS Sándor, Kaposvár University
FOGARASI György, University of Szeged
FÖLDVÁRY Kinga, Pázmány Péter Catholic University, Budapest
Khanim GARAYEVA, University of Szeged
George GÖMÖRI, University College London
HÁRS Endre, University of Szeged
Karolina Maria HESS, Jagiellonian University
Lisa HOPKINS, Sheffield Hallam University
HORVÁTH Gyöngyvér, independent researcher Budapest
Gerhard JARITZ, Central European University
KÉRCZY Anna, University of Szeged
KISÉRY András, City University New York

KLANICZAY Gábor, Central European University
KONTLER László, Central European University
Lilla KOPÁR, Catholic University of America
KOVÁCS Ágnes Zsófia, University of Szeged
KÖKÉNY Andrea, University of Szeged
KÜRTÖSI Katalin, University of Szeged
LÁNCOS Eszter, Hungarian University of Fine Arts
Sir Robert LIMA †, Pennsylvania State University
LOVZER Lilla, Pázmány Péter Catholic University, Budapest
Zenón LUIS-MARTÍNEZ, University of Huelva
MACZELKA Csaba, University of Pécs
MÁTÉ-TÓTH András, University of Szeged
MIKE Laura, University of Szeged
MIKOLA Gyöngyi, University of Szeged
MILIÁN Orsolya, University of Szeged
W. J. T. MITCHELL, University of Chicago
MOLNÁR Dávid, University of Tokaj
OROSZ Magdolna, Eötvös Loránd University, Budapest
PÁL József, University of Szeged
PÁLFI Ágnes, Szcenárium, Budapest
Leigh Ian Travis PENMAN, Melbourne
PÉTI Miklós, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest
PETRŐCZI Éva, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest
PIKLI Natália, Eötvös Loránd University, Budapest
Rafał T. PRINKE, Eugeniusz Piasecki University, Poznan
Noel PUTNIK, Serbian Academy of Sciences and Arts
Nemanja RADULOVIĆ, University of Belgrade
Matthias RIEDL, Central European University
SCHANDL Veronika, Pázmány Péter Catholic University, Budapest
SEBŐK Marcell, Central European University
Peter SHERWOOD, University of North Carolina at Chapel Hill
SOHÁR Anikó, Pázmány Péter Catholic University, Budapest
STRÓBL Erzsébet, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest
Thomas SWICK, Fort Lauderdale
SZ. KRISTÓF Ildikó, Institute of Ethnology, Hungarian Academy of Sciences
SZENTPÉTERI Márton, Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest

Alessandra TARABOCHIA, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

TÓTH Zsófia Anna, University of Szeged

ÚJVÁRI Edit, University of Szeged

VAJDA Zoltán, University of Szeged

Marina VICELJA-MATIJAŠIĆ, University of Rijeka

VÍGH Éva, University of Szeged

VOIGT Vilmos, Eötvös Loránd University, Budapest

Carsten L. WILKE, Central European University

Thomas WILLARD, University of Arizona

Rowland WYMER, Anglia Ruskin University, Cambridge